

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV



TESIS DOCTORAL

Escritura entre rejas: literatura carcelaria cubana del siglo XX

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Ana Casado Fernández

DIRECTORES

Niall Binns

Eugenia Popeanga Chelaru

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV



TESIS DOCTORAL

ESCRITURA ENTRE REJAS: LITERATURA CARCELARIA CUBANA

DEL SIGLO XX

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

ANA CASADO FERNÁNDEZ

DIRECTORES

NIALL BINNS

EUGENIA POPEANGA CHELARU

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española IV



**ESCRITURA ENTRE REJAS: LITERATURA
CARCELARIA CUBANA DEL SIGLO XX**

TESIS DOCTORAL

Ana Casado Fernández

DIRECTORES

Niall Binns

Eugenia Popeanga Chelaru

Madrid, 2015

A Luz, en su dulce prisión

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecerle a Niall Binns la confianza puesta en mi trabajo así como su generosidad, dedicación y entrega. Al Departamento de Filología Española IV por estos cuatro años de formación como investigadora. A Jesús y a Celia, por su compañerismo. Y a Eugenia Popeanga, por iniciarme en el camino académico.

A Julio, porque esta tesis comenzó contigo y ha ido creciendo hasta hoy a tu lado.

A mis padres y a mi hermana, por su apoyo incondicional.

A mi familia cubana, Luis y Marisa, por su cariño infinito.

A cada una de las personas con las que me crucé a lo largo de esta investigación y tuvieron unos minutos (u horas) para ofrecerme. Especialmente a Jorge Domingo Cuadriello, Julio César González Laureiro, Susanne Klengel, Janett Reindstädler, Juana Rosa Pita y Gustavo Pérez Firmat. También a Amado del Pino y Tania Cordero, Milena Rodríguez Gutiérrez, Caridad Tamayo, Ana Cairo, Cira Romero, Ricardo Hernández Otero, Ariel Camejo, Carmen Zita, Dieter Ingenschay, Alexandra Ortiz, Claudia Nickel, Sergio Ugalde, Enrique Pujals, Alexander Pérez-Heredia y Carlos Alberto Montaner.

A cada una de las instituciones que me abrieron sus puertas y donde pude consultar libros, manuscritos, revistas y microfilms: en Cuba, la Biblioteca Central “Rubén Martínez Villena” y su fondo de libros raros de la Universidad de La Habana, la Biblioteca “Vicentina Antuña”, la Biblioteca Nacional “José Martí”, el Instituto de Literatura y Lingüística, la Biblioteca Histórica Cubana de la Oficina del Historiador, el Presidio Modelo de Isla de Pinos; en Alemania, el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlin ; en Estados Unidos, la Butler Library de la Universidad de Columbia, la Firestone Library de la Universidad de Princeton y el Cuban Heritage Collection de la Universidad de Miami.

ÍNDICE

0.	PALABRAS LIMINARES.....	15
1.	INTRODUCCIÓN: LA CÁRCEL COMO ESPACIO Y COMO TEXTO	
1.1.	El espacio carcelario.....	23
1.1.1.	Michel Foucault: la cárcel como “heterotopía”	
1.1.2.	Erving Goffman: las instituciones “totales”	
1.1.3.	La prisión como espacio de poder. El cuerpo y la mirada	
1.1.3.1.	Reformar/Deformar	
1.1.3.2.	El Panoptismo	
1.1.3.3.	La “biopolítica” y el espacio carcelario	
1.2.	La cárcel y la literatura.....	37
1.2.1.	De la literatura carcelaria universal a la literatura carcelaria latinoamericana	
1.2.2.	Conceptos, clasificación y aproximaciones a la literatura carcelaria	
1.3.	Cuba: espacios carcelarios y literatura carcelaria....	49
1.3.1.	Los espacios carcelarios cubanos	
1.3.2.	Antecedentes de la literatura carcelaria cubana y ecos literarios en el siglo XX	

- 1.3.3. Intelectuales y poder. Dictadura y presidio. La isla de Cuba como cárcel
- 1.3.4. La literatura carcelaria cubana y la crítica

2. ITINERARIOS CARCELARIOS EN LA LITERATURA CUBANA DEL SIGLO XX

2.1. La cárcel descarnada: Carlos Montenegro.....85

- 2.1.1. José Zacarías Tallet en el Castillo del Príncipe. La Biblioteca del Penal
- 2.1.2. Descubrimiento, defensa y popularidad del escritor preso
- 2.1.3. Creación literaria en presidio
 - 2.1.3.1. Poesía carcelaria: de la culpa a la regeneración
 - 2.1.3.2. Narrativa breve carcelaria: *El Renuevo y otros cuentos*
 - 2.1.3.2.1. Espacio presidiario: del infierno a la fiesta
 - 2.1.3.2.2. Poder y control entre rejas
 - 2.1.3.2.3. Cuerpo y enfermedad
 - 2.1.3.2.4. Las máscaras del presidiario
 - 2.1.3.2.5. La muerte

2.2. El deber del testigo: Pablo de la Torriente Brau.....145

- 2.2.1. *Presidio Modelo*: un testimonio sobre la barbarie
 - 2.2.1.1. El testigo apasionado ante el no-hombre
 - 2.2.1.2. Palabra vs. Imagen
 - 2.2.1.3. El deber de contar
 - 2.2.1.4. La insularidad prisionera o la prisión insular

2.2.1.5. Textualidades y voces entrelazadas

2.3. Un testimonio desde el margen: Ofelia Domínguez Navarro y

Ángeles Caiñas.....203

2.3.1. La mujer cubana en el espacio social y político de los años treinta

2.3.2. El testimonio de una presa política: *De 6 a 6. La vida en las prisiones cubanas*

2.3.2.1. Narrar desde el cuerpo. La cárcel como enfermedad

2.3.2.2. Polifonía textual

2.3.2.3. “Cuerpo dócil” vs. “cuerpo rebelde”. El cuerpo como prisión

2.3.3. El testimonio de una presa voluntaria: Ángeles Caiñas y *Presidio Modelo*.

Prosa y versos

2.3.3.1. El dolor del otro. El dolor propio

2.3.3.2. La mirada del testigo

2.3.3.3. La figura del prisionero: entre el “vosotros” y el “tú”

2.4. La letra que resiste: Reinaldo Arenas.....252

2.4.1. Los intelectuales y la política cultura revolucionaria

2.4.2. Clandestinidad, prisión y resistencia

2.4.3. La poesía de Reinaldo Arenas y el espacio carcelario

2.4.3.1. “Voluntad de vivir manifestándose”: la voz del hombre sepultado

2.4.3.2. “Leprosorio”: el canto irreverente de un desubicado

2.4.3.2.1. La tradición negativa de la isla

2.4.3.2.2. La isla-cárcel

2.4.3.2.3. El universo carcelario

2.4.3.2.4. La isla y la enfermedad

2.4.3.2.5. De la exclusión a la fuga: el “traidor” en la isla-cárcel

2.5. La escritura herida de Jorge Valls.....313

2.5.1. Vida y experiencia carcelaria en el presidio político cubano. Trabajo forzado, resistencia y deshumanización

2.5.2. Palabra y creación en el presidio cubano

2.5.3. El texto como cuerpo doliente: *Donde estoy no hay luz y está enrejado*

2.5.3.1. La retórica del sufrimiento

2.5.3.2. El cuerpo en pedazos

2.5.3.3. Hombre vs. Animal

2.5.3.4. Las luces del espacio presidiario: la transición del dentro al afuera

2.5.3.5. Poemas-escena

2.6. La poesía como correspondencia: Juana Rosa Pita y Ángel Cuadra.....373

2.6.1. La carta en el espacio carcelario. La epístola poética

2.6.2. El origen de la poética de la correspondencia: *Las cartas y las horas*

2.6.3. El poema como lugar de encuentro: *Mar entre rejas*

2.6.3.1. Intertextualidades: Vallejo, fray Luis de León y Martí

2.6.3.2. La palabra como alimento: el encuentro entre las voces poéticas

2.6.3.3. Las dos orillas encontradas: la prisión y el exilio

2.6.4. El diálogo poético: *Poemas en correspondencia (desde prisión)*

2.6.4.1. La unión poética

2.6.4.2. Entre el “yo” y el “tú”

2.6.4.3. Una relectura a la poética de la correspondencia de Juana Rosa Pita

3.	CONCLUSIONES.....	431
4.	BIBLIOGRAFÍA.....	439
5.	SUMMARY.....	475

1. PALABRAS LIMINARES

La tesis doctoral que a continuación presentamos tiene como objetivo principal desvelar las claves literarias, mecanismos textuales y extratextuales de la literatura carcelaria cubana del siglo XX, partiendo de la hipótesis de que los textos seleccionados perpetúan una tradición literaria carcelaria que comienza en el siglo XIX – fundamentalmente a través de la figura de José Martí– y que continuará en el siglo XXI. Con el término de “literatura carcelaria” nos referiremos tanto a las creaciones literarias que han sido desarrolladas *en* el espacio carcelario –físicamente dentro de él– como aquellas que toman como punto de referencia el espacio presidiario, es decir, las escritas *sobre* el presidio para rememorar una experiencia carcelaria vivida o para recrearla e imaginarla desde afuera¹. Asimismo, analizaremos el contexto político, social y cultural de cada una de las épocas en las que se encuadran las obras literarias presentadas, así como la proyección metafórica del concepto de “prisión” en diferentes niveles significativos (la isla, la ciudad, el cuerpo y el lenguaje). Nuestro corpus está constituido por diversas obras de intelectuales cubanos del siglo XX que consideramos resultan representativas dentro de esa tradición literaria carcelaria en Cuba².

Nuestro método de trabajo ha partido de la profundización teórica en el concepto de espacio carcelario y de literatura carcelaria como bases para realizar un análisis crítico de cada una de las obras seleccionadas en el corpus. Para ello, la tesis doctoral ha sido

¹ La mayoría de los autores que hemos seleccionado en este trabajo de investigación vivieron una experiencia carcelaria, bien como presos comunes (Carlos Montenegro), bien como presos políticos (Pablo de la Torriente Brau, Ofelia Domínguez Navarro, Jorge Valls, Ángel Cuadra y Reinaldo Arenas). Los casos de Ángeles Caiñas (como presa voluntaria) y Juana Rosa Pita (exiliada que escribe desde Estados Unidos al preso cubano Ángel Cuadra) constituyen las únicas excepciones.

² Todos los autores presentados son escritores que, o bien se formaron dentro de la prisión como creadores –en el caso de Carlos Montenegro–, o bien ya habían comenzado su carrera literaria antes de entrar en prisión. En conjunto, los textos seleccionados tienen una intención estética más allá de su afán denunciatorio o puramente testimonial. Además de por su representatividad, nuestro estudio ha privilegiado un enfoque multigenérico y se ha centrado principalmente en las obras carcelarias que han sido poco trabajadas por la crítica, aunque también hemos incluido algunos textos paradigmáticos como el libro testimonial *Presidio Modelo* (1969) de Pablo de la Torriente Brau.

dividida en dos partes fundamentales: en primer lugar, un capítulo introductorio titulado “La cárcel como espacio y como texto”, y un segundo más amplio, “Itinerarios carcelarios en la literatura cubana del siglo XX”, donde nos detendremos en cada uno de los textos teniendo en cuenta la circunstancia histórica y sociocultural en la que fueron desarrollados.

En la primera sección, partiremos del concepto de espacio carcelario y de sus significaciones “políticas” –la cárcel como “heterotopía” y como espacio de poder (Michel Foucault), las instituciones “totales” (Erving Goffman), el “Panóptico” (Jeremy Bentham) y la “biopolítica” (Michel Foucault, Giorgio Agamben y Roberto Esposito)– para reflexionar sobre el vínculo esencial que la prisión ha establecido con el fenómeno literario y sobre las posibilidades textuales que ofrece la literatura para esta temática concreta. Asimismo, trazaremos un breve itinerario textual por la literatura carcelaria universal y latinoamericana para llegar, más concretamente, a la tradición carcelaria de Cuba. Analizaremos diversos conceptos que resultan esenciales a la hora de hablar críticamente de literatura carcelaria (“marginalidad”, “invisibilización”, “poder/represión”, “corporalidad”, “mecanización” y “violencia”) a través de los estudios de *Writers in prison* (1990) de Ioan Davies y del monográfico dedicado a la literatura carcelaria, “Prison literature”, publicado en 1995 en el volumen XI de *Monographic Review* por Janet Pérez y Genaro J. Pérez. Por último, considerando los dos polos espaciales que articulan el espacio de la prisión –dentro/fuera–, hemos establecido la siguiente clasificación para la literatura carcelaria: “literatura *in-situ*” (escrita dentro de la prisión), “literatura *ex-situ*” (escrita fuera de la prisión) y “literatura *trans-situ*” (para referirnos a una literatura que se mueve y dialoga entre el adentro y el afuera de la prisión). En esta primera parte, dedicaremos un apartado específico tanto a la configuración e historia de los espacios carcelarios cubanos –el Castillo del Morro, el

Castillo de San Carlos de la Cabaña, el Castillo del Príncipe, la cárcel de mujeres de Guanabacoa, el Presidio Modelo de Isla de Pinos, el Combinado del Este o la cárcel de Boniato— como a la literatura carcelaria cubana desarrollada en la isla desde el siglo XIX en la obra de Gabriel de la Concepción Valdés —conocido como “Plácido”—, Juan Clemente Zenea y José Martí. A partir del texto *El Presidio Político en Cuba* (1871), plantearemos algunos de los ejes temáticos e imaginarios literarios asociados a la prisión que recorren gran parte de la literatura carcelaria cubana del siglo XX. Asimismo, y en relación a esta tradición literaria carcelaria en Cuba, analizaremos la imagen de la “isla-cárcel”, metáfora esencial que proyecta el espacio carcelario particular en el espacio social circundante como síntoma del control, la vigilancia y la represión llevada a cabo bajo gobiernos totalitarios o dictatoriales.

La segunda parte de la tesis doctoral cuenta con seis capítulos que recorren la obra carcelaria de distintos escritores cubanos del siglo XX: “La cárcel descarnada: Carlos Montenegro”, “El deber del testigo: Pablo de la Torriente Brau”, “Un testimonio desde el margen: Ofelia Domínguez Navarro y Ángeles Caiñas”, “La letra que resiste: Reinaldo Arenas”, “La escritura herida de Jorge Valls” y “La poesía como correspondencia: Juana Rosa Pita y Ángel Cuadra”.

El capítulo “La cárcel descarnada: Carlos Montenegro”, se centra en el periodo carcelario de este autor de origen gallego formado como escritor entre los muros del presidio durante los doce años que estuvo en el Castillo del Príncipe de La Habana (1919-1931). Montenegro resulta un caso excepcional entre los escritores presos analizados en esta tesis por una doble razón: fue un preso común acusado de homicidio y durante su encarcelamiento su obra se difundió en numerosas publicaciones periódicas de la época (*Revista de Avance, Social, Chic, Carteles*, etc.). El escritor fue arropado por un gran número de intelectuales que pedían a gritos su indulto y lo proclamaban

mejor cuentista del momento. Nuestro estudio se focaliza en la literatura carcelaria de Montenegro escrita dentro de la prisión: algunos de los poemas publicados durante su reclusión y el volumen *El Renuevo y otros cuentos* (1929). Si los poemas nos aproximan a un “yo” poético asolado por la culpa y con ansias de regeneración, los relatos breves presentan en toda su crudeza un medio carcelario degradado –próximo al espacio infernal dantesco– donde el prisionero se convierte, al mismo tiempo, en víctima y verdugo de ese sistema represivo.

“El deber del testigo: Pablo de la Torriente Brau” profundiza en el libro *Presidio Modelo* (escrito en 1935 y publicado póstumamente en 1969) del periodista y escritor, encarcelado como preso político por sus actividades revolucionarias contra el gobierno de Gerardo Machado durante la década de los años treinta. Trasladado en septiembre de 1931 al Presidio Modelo de Isla de Pinos –donde permaneció hasta mayo de 1933–, Torriente Brau se presentará en su obra como un testigo “apasionado” de la barbarie cometida contra los presos comunes en aquel reclusorio infame. *Presidio Modelo* es un libro híbrido en el que el testimonio se funde con relato, el informe, el poema, el canto o la epístola, para formar un todo heterogéneo que refleja, a través de distintas marcas genéricas y lingüísticas, el universo complejo y poliédrico de la prisión. A través de diversos mecanismos textuales que manifiestan una deliberada experimentación formal (la hegemonía del elemento visual, la performatividad o la polifonía), el testimonio del escritor se alza como una denuncia implacable de los crímenes cometidos contra aquellos presidiarios que quedaron sin voz, invisibles en esa maquinaria inhumana y destructora que los aniquiló.

“Un testimonio desde el margen: Ofelia Domínguez Navarro y Ángeles Caiñas” presenta la obra de dos presas –una política, Ofelia Domínguez, y otra voluntaria, Ángeles Caiñas– desde la doble perspectiva marginal en que se sitúan tanto la literatura

femenina como la literatura carcelaria. Los textos de literatura carcelaria escritos por mujeres no solo denuncian un precario y defectuoso régimen carcelario, sino que la crítica se expande a la esfera social y a la problemática femenina en concreto. En este capítulo trazaremos brevemente las coordenadas sociales y políticas que articulan la posición de la mujer durante la década del treinta en Cuba para posteriormente analizar el libro testimonial de Ofelia Domínguez Navarro, *De 6 a 6. La vida en las prisiones cubanas* (1937), teniendo en cuenta la perspectiva femenina desde la que se escribe y el cuerpo como elemento medular de su escritura. Asimismo, realizaremos un estudio del libro de Ángeles Caiñas, *Presidio Modelo. Prosa y versos* (escrito en 1931 y publicado en 1952), un testimonio íntimo desde una visión externa al presidio, focalizado en la experiencia dolorosa del presidiario.

“La letra que resiste: Reinaldo Arenas” analiza la obra poética carcelaria del autor: el poema “Voluntad de vivir manifestándose”, fechado en 1975 en la prisión del Castillo del Morro y la composición extensa “Leprosorio”, fechada entre 1974-1976 y escrita a partir de su experiencia en la cárcel de Guanabacoa. Acusado de escándalo público y de contrarrevolucionario, Arenas construyó su particular poética desobediente desde una perspectiva marginal y siempre liberadora. La escritura se convertiría en el contexto represivo y persecutorio del momento en el único espacio posible donde “ser”, resistir o pronunciarse, donde practicar una libertad anhelada y refutar verbalmente el encierro corporal concreto. Arenas revela en estos textos una visión apocalíptica de la isla – dentro de la tradición negativa en la que se inscribe su obra– a partir de sujetos fracturados, desterritorializados, en fuga o furibundos, que encuentran en la voz y la palabra el único medio posible para trascender el “infierno” que representan tanto el espacio carcelario como el también prisionero espacio exterior.

“La escritura herida de Jorge Valls” estudia el poemario *Donde estoy no hay luz y está enrejado* (1981), cuyas composiciones fueron escritas por el escritor y preso político entre 1967 y 1970 y que, posteriormente, serían sacadas clandestinamente de la cárcel. La concepción del texto como cuerpo resultará esencial para el análisis del poemario de Valls, pues la vivencia corporal de la experiencia carcelaria se proyecta textualmente en la creación poética como parte de un “yo” escindido y deshumanizado. Profundizamos en nuestro estudio en la obsesionante presencia anatómica del libro – humana y, en ocasiones, animal–, vinculada íntimamente con la temática del sufrimiento.

“La poesía como correspondencia: Juana Rosa Pita y Ángel Cuadra” se centra en una serie de textos de Juana Rosa Pita –*Las cartas y las horas* y *Mar entre rejas*, ambos de 1977– y Ángel Cuadra –*Poemas en correspondencia (desde prisión)* (1979)–, que se insertan en la categoría de literatura *trans-situ* por su condición móvil entre el adentro y el afuera de la prisión y por el diálogo constante que establecen sus poéticas. A partir de una correspondencia epistolar, estos autores construyeron una obra –ella desde Estados Unidos y él desde la prisión– que dialoga y se nutre de la escritura del otro, y que llega a su máxima comunión en el poemario de Cuadra de 1979. Partiendo del concepto y características de la epístola, analizaremos las coordenadas poéticas de los libros de la autora como sustrato textual de *Poemas en correspondencia*, donde Cuadra retoma en exergos trece composiciones de Pita y dialoga con ellas conformando una suerte de conversación lírica en la que ambas voces poéticas se sitúan en un mismo nivel textual.

Por último, la tesis doctoral se cierra con una serie de conclusiones fundamentadas principalmente en la continuidad de una tradición carcelaria perpetuada a lo largo de la historia de la literatura cubana desde el siglo XIX hasta el siglo XXI, en la que se insertarían cada una de las obras que hemos analizado. Plantearemos el concepto de

resistencia como signo unificador del conjunto a pesar de las diferencias cronológicas, circunstanciales, genéricas y formales que separan unos textos de otros. Asimismo, señalaremos los distintos usos metafóricos del concepto de prisión que han sido desarrollados a lo largo de los capítulos: el espacio como prisión (la metáfora de la “isla-cárcel” o del espacio social exterior como cárcel), el cuerpo como prisión (en el caso de la literatura carcelaria femenina) y el lenguaje como prisión (la cuestión de la “indecibilidad” de la experiencia carcelaria).

1. INTRODUCCIÓN: LA CÁRCEL COMO ESPACIO Y COMO TEXTO

Para Steve la cárcel es el centro psíquico de la sociedad. El polo magnético interior, hundido entre los dispositivos eléctricos y las molduras de acrílico, un engranaje transparente, como quien dice un cráneo de vidrio. Un mirador donde se ve el pensamiento. [...]

La cárcel es una fábrica de relatos. Todos cuentan, una y otra vez, las mismas historias. Lo que han hecho antes, pero sobre todo lo que va a hacer. Se escuchan unos a otros, compasivamente. Lo que importa es narrar, no importa si la historia no le interesa a nadie.

Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*

1.1. EL ESPACIO CARCELARIO

En primer lugar, consideramos necesaria una aproximación teórica en torno al concepto de espacio carcelario para poder adentrarnos posteriormente en el objeto de nuestro estudio: analizar las distintas representaciones literarias del presidio desarrolladas en Cuba durante el siglo XX. Para ello, partimos en esta sección de las distintas reflexiones de Michel Foucault y de otros pensadores e investigadores como Erving Goffman, Roberto Esposito y Giorgio Agamben.

1.1.1. Michel Foucault: la cárcel como “heterotopía”

Uno de los grandes teóricos del espacio en el siglo XX fue Michel Foucault, quien, como veremos más adelante, centró gran parte de su obra – específicamente *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975)– en el espacio carcelario y en los mecanismos de poder ejercidos dentro de las instituciones penitenciarias.

En su conferencia de diciembre de 1966 “Les Hétérotopies”, el filósofo francés desarrolló el concepto de “heterotopía” (partiendo y contraponiéndolo al de “utopía”), tomando como característica esencial de aquella su “contraespacialidad”³:

Entre todos esos lugares que se distinguen unos de los otros, hay algunos que son *absolutamente* distintos: lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o purificarlos. Son de alguna manera contraespacios. Los niños conocen perfectamente esos contraespacios, estas utopías localizadas. [...] La propia sociedad adulta, y mucho antes que los niños, organizó sus propios contraespacios, sus utopías situadas, esos lugares reales fuera de todos los lugares. [...] ¡Y bien! Yo sueño con una ciencia –bien digo, una *ciencia*– que tendría por objeto esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio donde vivimos. Esta ciencia estudiaría no las utopías, puesto que hay que reservar ese nombre a lo que no tiene realmente ningún lugar, sino las *heterotopías*, los espacios absolutamente diferentes; y por fuerza la ciencia en cuestión se llamaría, se llamará, se llama ya, “la heterotopología”. (Foucault 2010: 20-21)

Foucault incluye a la prisión dentro de la categoría de “heterotopías de desviación”⁴, es decir, espacios marginales o periféricos en los que habitan individuos “desviados” de la norma: “Los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las playas vacías que la rodean, son más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto a la media o de la norma exigida. De ahí vienen las casas de reposo, de ahí las clínicas psiquiátricas y también, por supuesto, las prisiones” (23).

Esta “desviación” –desde el punto de vista tanto humano como espacial⁵– se vincula íntimamente con la marginalidad o exclusión en la que se sitúa gran parte de la literatura carcelaria. En el estudio *Writers in Prison*, Ioan Davies asegura que la escritura es el

³ El texto “Heterotopías” está incluido en la edición *El cuerpo utópico; Las heterotopías* (2010), publicado en Ediciones Nueva Visión de Buenos Aires. El 14 de marzo de 1967, Foucault dictaría la conferencia “Des espaces autres” en el Círculo de Estudios Arquitectónicos, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité* en el número 5 de octubre de 1984. Esta segunda conferencia retomará y ampliará el tema de las heterotopías en esa “época del espacio” en la que Foucault situaba al siglo XX (Foucault 2010: 63).

⁴ Según el pensador francés, las “heterotopías biológicas” o “heterotopías de crisis” (las casas para los adolescentes en la pubertad, las casas para las mujeres durante la menstruación o el parto, los colegios para los varones, los lugares donde se realizaba el servicio militar, etc.) desaparecen progresivamente y son reemplazadas por estas “heterotopías de desviación”.

⁵ El espacio carcelario, en este caso, también sufriría un tipo de “desvío” al descentralizarse y ocupar una situación marginal y periférica en la sociedad.

único modo de trascender el silenciamiento e invisibilización del espacio carcelario y de los prisioneros: “One of the central tasks, then, of reading prison literature is to uncover the silences of those who do not write, and about whom no one has written. [...] The prison writer is one who seeks to preserve himself and others from the obscurity to which the law and the condescension of Letters has sentenced him or her” (Davies 1990: 8-9).

Las heterotopías, según el filósofo francés, están vinculadas frecuentemente a “recortes singulares del tiempo” (26), ya sea de manera “eternizante” –como los cementerios o las bibliotecas– o de forma “crónica” o puntual –como en el caso de las ferias–⁶. La heterotopía de la prisión, por su parte, estaría ligada “al pasaje, a la transformación, al trabajo de una regeneración” (28)⁷; el individuo se ve obligado a entrar y su salida dependerá de la pena impuesta y de la efectividad de dicha “regeneración”. El sistema de “apertura y cierre”, que caracteriza al conjunto de las heterotopías⁸, se hace especialmente relevante en el caso del espacio carcelario, pues pone en evidencia los dos polos –el adentro y el afuera– desde los que los textos de literatura carcelaria son contruidos y a partir de los cuales hemos establecido la clasificación de literatura carcelaria *in-situ*, *ex-situ* y *trans-situ* que posteriormente desarrollaremos.

⁶ Foucault desarrolla esta idea en su segunda conferencia “Des espaces autres”: “Frente a estas heterotopías, que están ligadas a la acumulación del tiempo, hay otras que están ligadas, por el contrario, al tiempo en lo que tiene de más insustancial, de más pasajero, de más precario, y esto en el modo de la fiesta” (77).

⁷ A pesar de ese carácter pasajero de la prisión, muchos de los textos sobre literatura carcelaria nos sitúan en una atemporalidad asfixiante y opresiva. Uno de los mejores ejemplos es el relato corto de Pablo de la Torriente Brau “El tiempo”, incluido en su testimonio *Presidio Modelo*.

⁸ “Las heterotopías siempre tienen un sistema de apertura y cierre que las aísla respecto del espacio circundante. En general, no se entra en una heterotopía como Pedro por su casa; o bien uno entra porque está obligado a hacerlo (evidentemente en las prisiones), o bien cuando uno se ha sometido a ritos, a una purificación” (28). Ese aislamiento o cierre sobre el mundo exterior acentúa el carácter marginal del espacio carcelario que antes señalábamos. En la conferencia “Des espaces autres”, Foucault añade a este aislamiento su capacidad de penetrabilidad “un sistema de apertura y cierre que, al mismo tiempo, las aísla y las hace penetrables” (78).

1.1.2. Erving Goffman: las instituciones “totales”

El sociólogo Erving Goffman reflexionó, en *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*⁹, sobre el funcionamiento de las comunidades cerradas en las llamadas “instituciones totales”, entre las que incluía el espacio de la prisión¹⁰. Goffman define las instituciones totales como entidades autónomas en las que se lleva a cabo una vida organizada, disciplinada y vigilada, y cuya principal característica es, al igual que apuntaba Foucault, su aislamiento y marginación con respecto al espacio social¹¹:

Una institución total puede definirse como un lugar de residencia y trabajo, donde un gran número de individuos en igual situación, aislados de la sociedad por un periodo apreciable de tiempo, comparten en su encierro una rutina diaria, administrada formalmente. Las cárceles sirven como ejemplo notorio, pero ha de advertirse que el mismo carácter intrínseco de prisión tienen otras instituciones, cuyos miembros no han quebrantado ninguna ley. [...]

Toda institución absorbe parte del tiempo y del interés de sus miembros y les proporciona en cierto modo un mundo propio; tiene, en síntesis, tendencias absorbentes. [...] La tendencia absorbente o totalizadora está simbolizada por los obstáculos que se oponen a la interacción social con el exterior y al éxodo de los miembros, y que suelen adquirir forma material: puertas cerradas, altos

⁹ Traducido al español en 1970 como *Internados: Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. En el título de la traducción española se elimina el final del título original “y otros internos” sin ningún tipo de justificación; a pesar de que es un estudio centrado principalmente en los centros psiquiátricos, Goffman hace referencia en diversas ocasiones a otros internos como los prisioneros, que también forman parte de lo que denomina “institución total”.

¹⁰ El concepto de “comunidad” tiene una gran relevancia a la hora de hablar del espacio carcelario. Consideramos el ensayo de Donald Clemmer *The Prison Community* (1958) fundamental para el desarrollo de este concepto dentro de la consideración de la prisión como un microcosmos social regido por una serie de normas y mecanismos disciplinares. Como veremos, los textos de Carlos Montenegro son los que mejor reflejan esta organización social microcósmica de la cárcel. Por otro lado, pensadores como Jean-Luc Nancy (*La comunidad desobrada*; *La comunidad inoperante*), Giorgio Agamben (*La comunidad que viene*) y Roberto Esposito (*Communitas*; *Comunidad, inmunidad y biopolítica*) también han reflexionado sobre este mismo concepto de comunidad.

¹¹ Los estudios de Foucault y de Goffman ponen en evidencia el carácter marginal y aislado de la prisión, que se convierte más bien en un espacio de exclusión social a pesar de que uno de sus principales objetivos sea precisamente el de “reinsertar” al prisionero en la sociedad. De hecho, Foucault habla de un “fracaso” del proyecto penitenciario: “Desde 1820 se constata que la prisión, lejos de transformar a los criminales en gente honrada, no sirve más que para fabricar nuevos criminales o para hundirlos todavía más en la criminalidad” (Foucault 1980: 90). El carácter marginal del espacio carcelario se vincula directamente con la invisibilización tanto del hombre prisionero como de la literatura carcelaria generada en prisión.

muros, alambre de púa, acantilados, ríos, bosques o pantanos. Me interesa explorar aquí las características generales de estos establecimientos, a los que llamaré *instituciones totales*. (Goffman 1970: 13, 17-18)

El sistema de apertura y cierre de las heterotopías al que hacía referencia Foucault – poniendo en evidencia, por otro lado, la conexión entre el interior y el exterior–, se correspondería con estos obstáculos o barreras que limitan el espacio de la institución total con el espacio exterior¹².

El carácter “total” de las instituciones que describe el sociólogo viene determinada por el desarrollo de “todos los aspectos de la vida” en un mismo lugar y bajo una misma autoridad (19). En el estudio también se señala el carácter jerárquico de la institución, donde se produce una “escisión básica” entre los funcionarios y los internos:

Todas las etapas de las actividades diarias están estrictamente programadas [...] y toda la secuencia de actividades se impone desde arriba, mediante un sistema de normas formales explícitas, y un cuerpo de funcionarios. Finalmente, las diversas actividades obligatorias se integran en un solo plan racional, deliberadamente concebido para el logro de los objetivos propios de la institución. [...] La movilidad social entre ambos estratos [internos y personal supervisor] es sumamente restringida: la distancia social, grande casi siempre, está a menudo formalmente prescripta¹³. (21)

Goffman incluye a la prisión en un tercer tipo de institución total (según una clasificación de cinco), caracterizada por proteger a la comunidad de los individuos potencialmente peligrosos que pudieran ponerla en peligro¹⁴. Al igual que Foucault,

¹² En el caso de la literatura carcelaria, estos límites conectarían los dos espacios (el adentro y el afuera) desde donde escriben los autores encarcelados. Conforme a este lugar de escritura –desde dentro o desde fuera de la cárcel–, estableceremos la clasificación de “literatura *in-situ*” (para textos escritos dentro de la prisión), “literatura *ex-situ*” (para textos escritos fuera de la prisión) y “literatura *trans-situ*” (para textos que se mueven entre el espacio exterior e interior).

¹³ En el siguiente apartado, reflexionaremos sobre el espacio carcelario como un espacio de poder donde se pone en evidencia ese eje horizontal al que ya alude Goffman.

¹⁴ “Las instituciones totales pueden clasificarse, a grandes rasgos, en cinco grupos. [...] Un tercer tipo de institución total, organizado para proteger a la comunidad contra quienes constituyen intencionalmente un peligro para ella, no se propone como finalidad inmediata el bienestar de los reclusos: pertenecen a este tipo las cárceles, los presidios, los campos de trabajo y de concentración” (18). En un primer grupo se engloba a las instituciones que cuidan de las personas “incapaces e inofensivas” (ancianos, huérfanos); en un segundo grupo a las personas incapaces que además constituyen una “amenaza involuntaria” (enfermos, infecciosos); el cuarto grupo estaría formado por instituciones destinadas al “cumplimiento de

Goffman hace referencia a la “transformación”, rehabilitación o regeneración del individuo en las instituciones totales: “En nuestra sociedad son los internados donde se transforma a las personas; cada uno es un experimento natural sobre lo que puede hacersele al yo” (25).

1.1.3. La prisión como espacio de poder. El cuerpo y la mirada

Considero fundamental exponer y desarrollar la concepción del espacio carcelario como espacio de poder centralizado en el cuerpo para posteriormente analizar las representaciones que se realizan tanto del espacio carcelario como del prisionero en cada una de las obras del corpus textual seleccionado.

Foucault consideraba que la cárcel constituye el espacio de poder por excelencia, cuyo ejercicio se efectuaría a través del cuerpo¹⁵: “¿No será porque de un modo general el sistema penal es la forma en la que el poder como poder, se muestra del modo más manifiesto? Meter a alguien en prisión, encerrarlo, privarlo de comida, de calefacción, impedirle salir, hacer el amor..., etc., ahí está la manifestación del poder más delirante que se pueda imaginar” (Foucault 1980: 81). Este “poder” carcelario estaría gestionado principalmente a través del espacio –la distribución de los cuerpos en el espacio– dentro de lo que podríamos llamar una “espacialización” del poder; de hecho, el pensador francés señala en la entrevista “El ojo del poder” que “una ‘historia de los espacios’

una tarea de carácter laboral” (cuarteles); y el quinto grupo se constituiría por refugios que sirven para formar religiosos (conventos).

¹⁵ Foucault considera que el suplicio de los cuerpos –practicado como sistema punitivo antes del siglo XIX– fue sustituido por el disciplinamiento corporal en la prisión: “el cuerpo ya no debe ser marcado, debe ser domado y corregido” (Foucault 1990: 65). Sin embargo, el sistema penitenciario, como veremos, no ha dejado completamente de “castigar” a los cuerpos, que han sido maltratados, torturados e, incluso, aniquilados bajo regímenes extremadamente represivos. Muchas de las imágenes de la corporalidad del prisionero que encontraremos en los textos literarios analizados se verán asociadas a esta violencia corporal ejercida en la prisión.

sería al mismo tiempo una ‘historia de los poderes’” (Bentham 1979: 12). Asimismo, Foucault considera que la penalidad –fundamentalmente a partir del siglo XIX– está vinculada esencialmente con la historia de los cuerpos o, más bien, con la “historia de las relaciones existentes entre el poder político y los cuerpos”, constituida a partir de una “Física” del poder que toma como bases la vigilancia (una “*óptica*”), la disciplina (una “*nueva mecánica*”) y la normalización (una “*nueva fisiología*”):

Dicha física comprende:

En primer lugar una *óptica*, órgano de vigilancia generalizada y constante. Todo debe ser observado, visto, transmitido: organización de la policía, institucionalización de un sistema de archivos (con fichas individuales), establecimiento de un *panoptismo*.

Una nueva *mecánica*: aislamiento y reagrupamiento de los individuos, localización de los cuerpos, utilización óptima de las fuerzas, control y mejora del rendimiento; en resumen, instauración de una nueva *disciplina* de la vida, del tiempo, de las energías.

Una nueva *fisiología*: definición de normas, exclusión y rechazo de los comportamientos no adaptados, mecanismo de reparación mediante intervenciones correctoras que fluctúan ambigüamente entre un carácter terapéutico y un carácter punitivo. (Foucault 1990: 66)

1.1.3.1. Reformar/Deformar

Foucault traza un recorrido por el espacio carcelario francés desde el siglo XVIII hasta el siglo XX, poniendo en evidencia el control al que es sometido el individuo dentro de la prisión¹⁶. El “cuerpo político” del presidiario está subordinado a un poder que lo intenta “reformular” –o “reformar”– y se inserta, a su vez, en un conjunto de relaciones articuladas según el binomio jerárquico poder/represión¹⁷:

¹⁶ A pesar de tratarse de un sistema penal “europeo”, considero que podría tomarse como modelo de sistema penitenciario global. Posteriormente, analizaremos las particularidades y desarrollo histórico específico del caso cubano.

¹⁷ Breyten Breytenbach sostiene, en *The True Confessions of an Albino Terrorist* (1983), que esta relación de poder/represión es una de las características del espacio carcelario: “La prisiones son bastante parecidas en todo el mundo. Es más bien la peculiar relación entre poder y represión lo que parece inmutable, dondequiera que puedas esconderte” (Breytenbach 1986: 345).

El cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos¹⁸. [...]

Ha habido [...] todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder [...] al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican. (Foucault 1976: 32, 140)

El cuerpo del penado se repliega ante ese poder superior que lo “corrige”, lo “modula”, lo “cura” y lo “reeduca/rehabilita” a través de lo que el filósofo denomina la “ortopedia moral”, basada en una “anatomía política” donde se ponen en juego la disciplina, el control y la vigilancia¹⁹: “A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad es a lo que se puede llamar ‘disciplinas’. [...] La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos ‘dóciles’” (Foucault 1976: 141-142). La disciplina, señala Foucault, es una “técnica” de dominación corporal, “una anatomía política del detalle” (143), que está vinculada íntimamente con el espacio, pues se ejecuta por la distribución de los individuos en él: “La disciplina es ante todo un análisis del espacio; es la individualización por el espacio, la colocación de los cuerpos en un espacio individualizado que permita la clasificación y las combinaciones. [...] La disciplina es una técnica de poder que

¹⁸ A su vez, Foucault vincula esta dominación con la “producción” corporal: “Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo a unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo. [...] El cuerpo solo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido” (Foucault 1976: 32-33). Para el filósofo, el “saber” del cuerpo y el “dominio de sus fuerzas” constituirían lo que él llama “la tecnología política del cuerpo”: “Se trata en cierto modo de una microfísica del poder que los aparatos y las instituciones ponen en juego, pero cuyo campo de validez se sitúa en cierto modo entre esos grandes funcionamientos y los propios cuerpos con su materialidad y sus fuerzas” (33).

¹⁹ Considero interesante señalar el vínculo del sistema penitenciario con la medicina, pues la prisión se constituye como establecimiento donde “curar” al prisionero: “La medicina, en tanto que ciencia de la normalidad de los cuerpos, se ha instalado en el corazón de la práctica penal (el fin de la pena debe ser curar)” (Foucault 1990: 65-66). Esta relación con el campo médico dará lugar a que frecuentemente se utilice en los textos literarios carcelarios el concepto de enfermedad como metáfora (el presidio se representa como un espacio enfermo y el presidiario como un enfermo) aunque la enfermedad también se manifiesta en prisión como realidad (en los tuberculosos, sifilíticos, etc.).

encierra una vigilancia perpetua y constante de los individuos” (Foucault 1990: 164-165)²⁰.

Resultan interesantes dos de las láminas que se insertan en las páginas de *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* y que reflejan la reformulación y control corporal al que es sometido el individuo dentro de la cárcel:



N. Andry. *L'orthopédie ou l'art de prévenir et de corriger dans les enfants les difformités du corps*, 1749



Conférence sur les méfaits de l'alcoolisme dans l'auditorium de la prison de Fresnes

En la primera de ellas, se muestra a un árbol curvado atado con una cuerda a un tronco firme para que su torcedura pueda corregirse; esta imagen representaría metafóricamente la “corrección” o “reformación” del preso –individuo “desviado”– en el espacio carcelario²¹. En la segunda de ellas, un conjunto de prisioneros escuchan una conferencia sobre los perjuicios del alcoholismo desde unas pequeñas celdas –más

²⁰ A pesar de que Foucault plantea un análisis del poder desde el control y sometimiento corporal, su visión no es fundamentalmente negativa: “Si se ha podido constituir un saber sobre el cuerpo, es gracias al conjunto de una serie de disciplinas escolares y militares. Es a partir de un poder sobre el cuerpo como un saber fisiológico, orgánico ha sido posible. El enraizamiento del poder, las dificultades que surgen para desprenderse de él, provienen de todos estos lazos. Por esta razón la noción de represión, a la que se reducen generalmente los mecanismos de poder, me parece muy insuficiente y posiblemente peligrosa” (Foucault 1980: 107). Por el contrario, el planteamiento de los textos literarios presentados en esta investigación se centra en una visión puramente negativa de ese “saber” corporal (el dominio y control del cuerpo) en el espacio carcelario, frecuentemente asociado a un abuso de poder y a un uso injustificado de la violencia.

²¹ En realidad la imagen se vincula con la ortopedia para los niños con deformidades corporales (la lámina data de 1749), pero Foucault la utiliza como símbolo de esa “ortopedia moral” ejercida en la prisión.

parecidas a jaulas– distribuidas sistemáticamente por la sala y mediante las cuales se les controla corporalmente. Como veremos más adelante, en el análisis de los textos literarios, el control y sometimiento corporal del individuo en el espacio carcelario dará lugar a la representación del presidiario como un ser desindividualizado, cosificado o animalizado –el poder es utilizado de forma abusiva– y a una representación del presidio vinculada fundamentalmente con la represión y con la muerte²².

Por otro lado, considero que es fundamental señalar que frente a esos mecanismos de “reformación” o “rehabilitación” carcelaria, emergen formas desobedientes de “contra-poder”, resistencias e insurrecciones que ponen en cuestionamiento la solidez y tecnología de esa maquinaria de poder. En *Vigilar y castigar*, Foucault se centra fundamentalmente en la existencia de un “cuerpo dócil” sometido a diferentes mecanismos de poder carcelarios²³; sin embargo, en la entrevista “El ojo del poder”, Michel Perrot –en diálogo con el pensador francés– cuestiona la eficacia de los sistemas de vigilancia y control, pues se plantea la emergencia de un cuerpo que resiste, un cuerpo insurrecto²⁴:

En general los pensadores desconocen las dificultades que van a encontrar para hacer “prender” su sistema. Ignoran que siempre habrá escapatorias y que las resistencias jugarán su papel. En el terreno de las cárceles, los detenidos no han sido gente pasiva; es Bentham quien nos hace pensar lo contrario. El discurso penitenciario se despliega como si no existiese nadie frente a él, como si no

²² La representación del cuerpo desde el no-cuerpo, desde el vacío o la ausencia –lo que podríamos llamar anulación o desintegración corporal– es uno de los recursos más utilizados en los textos de literatura carcelaria. Asimismo, nos encontraremos con “muertos en vida” o sujetos fantasmáticos que han perdido su esencial humanidad en el entorno denigrante y aniquilador del presidio.

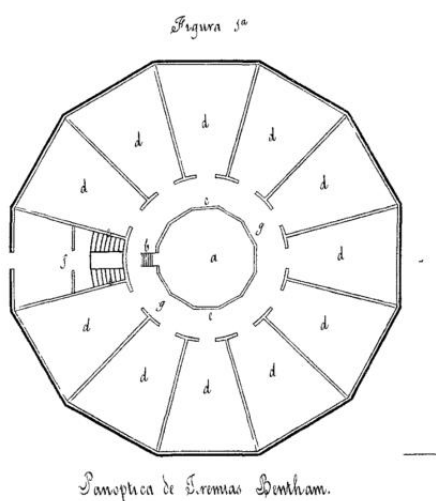
²³ A pesar de ello, en este ensayo alude también a las rebeliones de los presos contra la materialidad y tecnología política del cuerpo: “En el transcurso de estos últimos años, se han producido acá y allá en el mundo rebeliones de presos. [...] Eran rebeliones contra toda una miseria física que data de más de un siglo: contra el frío, contra el hacinamiento y la falta de aire, contra unos muros vetustos, contra el hambre contra los golpes. Pero eran también rebeliones contra las prisiones modelo, contra los tranquilizantes, contra el aislamiento, contra el servicio médico o educativo. [...] De hecho, era realmente de los cuerpos y de las cosas materiales de lo que se trataba en todos esos movimientos. [...] Lo que estaba en juego no era el marco demasiado carcomido o demasiado aséptico, demasiado rudimentario o demasiado perfeccionado de la prisión; era su materialidad en la medida en que es instrumento y vector de poder; era toda esa tecnología del poder sobre el cuerpo” (Foucault 1976: 37).

²⁴ Estas resistencias al poder, como posteriormente desarrollaremos, se verán reflejadas en el posicionamiento de muchos de los presos políticos de los años sesenta y setenta y, específicamente, en la producción literaria de Reinaldo Arenas.

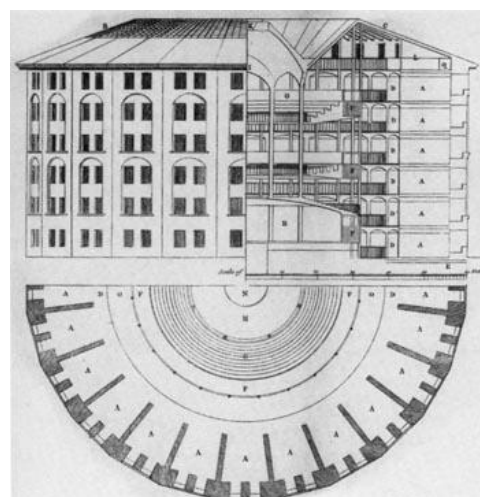
existiese más que una “Tabula rasa”; gente que hay que reformar para arrojar luego al circuito de la producción. En realidad hay un material –los detenidos– que resiste de un modo formidable” (Bentham 1989: 24)²⁵.

1.1.3.2. El Panoptismo y el poder de la mirada

El grado máximo del control corporal viene representado por el Panóptico que diseñó Jeremy Bentham en el siglo XVIII y que servirá como modelo para diversos espacios penitenciarios, entre los que se encuentra el Presidio Modelo de Isla de Pinos de Cuba, que cobrará gran relieve en las páginas de esta tesis²⁶. Bentham diseña un modelo arquitectónico circular –proyectado en principio para las prisiones pero que podía servir para psiquiátricos, reformatorios, fábricas, etc.– cuyo objetivo era “guardar los presos con más seguridad y economía” y “trabajar al mismo tiempo en su reforma moral, con medios nuevos de asegurarse su buena conducta” (Bentham 1989: 33).



Panóptica de Jeremías Bentham



Plano del Panóptico de Bentham, Willey Reveley, 1971

²⁵ A partir de la intervención de Perrot, Foucault asegura que la resistencia de los internos es la que convierte el Panóptico de Bentham en un proyecto irreal y utópico.

²⁶ Hubo otras cárceles latinoamericanas construidas según el modelo del Panóptico; entre ellas, la primera cárcel de Mendoza (Argentina, 1864), el penal de San Pedro (Bolivia, 1897), la Penitenciaría de Santiago de Chile (1843), el Panóptico de Lima (Perú, 1856-1860), el Palacio de Lecumberri (México, 1900), etc.

La clave del diseño se sitúa en la torre central del establecimiento, desde donde se observan en su totalidad las celdas de los presidiarios dispuestas en la circunferencia: “Esta casa de penitencia podría llamarse *Panóptico* para expresar con una sola palabra su utilidad esencial, que es la facultad de ver con una mirada todo cuanto se hace en ella” (37)²⁷. Foucault reflexionará sobre este modelo penitenciario para poner de relieve la sociedad vigilante y disciplinaria ante la que nos encontramos, y toma como punto clave de su reflexión el elemento de la mirada –el poder de la mirada–: “El Panóptico es una máquina de dissociar la pareja ver/ser visto: en el anillo periférico, se es totalmente visto, sin ver jamás; en la torre central, se ve todo, sin ser jamás visto” (Foucault 1976: 205)²⁸. El filósofo señala que este diseño responde al ejercicio de un poder “omnicontemplativo” por el que es posible “la total visibilidad de los cuerpos, de los individuos, de las cosas, bajo una mirada centralizada” (Bentham 1989: 10), pues se trata de “una visibilidad totalmente organizada alrededor de una mirada dominadora y vigilante” (15); sin embargo, considera el proyecto del Panóptico –su “poder espacializante, vigilante, inmovilizante, disciplinario”– una “utopía-programa” (22) difícilmente sostenible en su conjunto por la excesiva importancia que concede a la mirada como técnica de poder hegemónica y por las posibles resistencias e insurrecciones que puedan emerger dentro del espacio carcelario.

La mirada acechante, inquisidora y vigilante es uno de los ejes fundamentales que articulan muchos de los textos literarios carcelarios que analizaremos. En ellos se

²⁷ De esta manera se describe la estructura panóptica en el libro de Bentham: “Una casa de penitencia, según el plan que os propongo, debería ser un edificio circular, o por mejor decir, dos edificios encajados uno en otro. Los cuartos de los presos formarían el edificio de la circunferencia con seis altos [...] Una torre ocupa el centro, y esta es la habitación de los inspectores; pero la torre no está dividida más que en tres altos, porque están dispuestos de modo que cada uno domina de lleno sobre dos líneas de celdillas” (36).

²⁸ Foucault también se centra en el tema de la interiorización de esta mirada totalizadora –y la vigilancia que los presos ejercerán sobre sí mismos–, que el propio Bentham había anunciado en su proyecto: “Estar incesantemente a la vista de un inspector, es perder en efecto el poder de hacer mal, y casi el pensamiento de intentarlo” (Bentham 1989: 37).

representa tanto una mirada ejercida verticalmente –de un poder superior hacia el individuo–, como una mirada que llamaríamos horizontal, es decir, la que se da entre los mismos prisioneros²⁹.

1.1.3.3. La “biopolítica” y el espacio carcelario

El control y dominio corporal desarrollado en la prisión –bien desde la disciplina o desde la vigilancia– está asociado a la denominada “biopolítica”. Foucault –aunque no fue el primero en acuñar el término– anuncia en diversos estudios el vínculo esencial entre el *bíos* y el poder –en esa “era del ‘bio-poder’” iniciada, según su opinión, en la edad clásica, durante los siglos XVII y XVIII (Foucault 2006: 148)–, tomando nuevamente como punto esencial el elemento corporal: “El control de la sociedad sobre los individuos no se operó simplemente a través de la conciencia o de la ideología, sino que se ejerció en el cuerpo, y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista lo más importante era lo bio-político, lo somático, lo corporal. El cuerpo es una realidad biopolítica; la medicina es una estrategia biopolítica” (Foucault 2010: 655)³⁰. Foucault aseguraba que el desarrollo de la organización del poder sobre la vida comienza con “las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población” (2006: 148)³¹, por lo que consideraba el sistema carcelario también como una práctica “biopolítica”.

²⁹ Las narraciones de Carlos Montenegro ponen en evidencia esta potencialidad y poder de la mirada entre los mismos presidiarios. Por otro lado, la mirada, desde un aspecto más formal, también se convierte en eje articulador del discurso carcelario: los textos pueden construirse desde la perspectiva de una mirada exterior –como en los casos de las narraciones testimoniales donde el “yo” se convierte en testigo-espectador desde afuera– o, por el contrario, de una mirada interior –como en la mayoría de las obras poéticas que trataremos–.

³⁰ Estas palabras pertenecen a la conferencia “El nacimiento de la medicina social” (Universidad del Estado de Río de Janeiro, octubre de 1974), incluida en el conjunto *Obras esenciales* (2010).

³¹ Foucault desarrolla este pensamiento en el primer volumen de su *Historia de la sexualidad* (1976), titulado *La voluntad de saber*: “El establecimiento, durante la edad clásica, de esa gran tecnología de doble faz –anatómica y biológica, individualizante y especificante, vuelta hacia las realizaciones del

Otros pensadores como Roberto Esposito o Giorgio Agamben retoman y desarrollan el término de “biopolítica” de Foucault, acercándolo a su forma más extrema en el caso concreto del nazismo. Para Esposito³², el planteamiento de Foucault nos sitúa ante los efectos de la biopolítica como productora de subjetividad o como productora de muerte: “O la biopolítica produce subjetividad, o produce muerte. O torna sujeto a su propio objeto, o lo objetiviza definitivamente. O es política de la vida, o sobre la vida” (Esposito 2006: 53)³³. Agamben recupera el planteamiento biopolítico de Foucault para desarrollar los conceptos de “nuda vida” –“vida a quien cualquiera puede dar muerte” (Agamben 2003: 18)– y “homo sacer” –hombre sagrado cuya vida es “insacrificable, y sin embargo, expuesta a que cualquiera se la quite” (20) impunemente– en relación con el campo de concentración “como paradigma biopolítico de lo moderno” (149): “La transformación radical de la política en espacio de la nuda vida (es decir, en un campo de concentración), ha legitimado y hecho necesario el dominio total. Solo porque en nuestro tiempo la política ha pasado a ser integralmente biopolítica, se ha podido constituir, en una medida desconocida, como política totalitaria” (152).

Dentro de la esfera “biopolítica”, el control totalizador sobre la vida –sobre el cuerpo– y la producción de muerte pueden ser vinculados con el espacio carcelario en muchos de los textos literarios presentados en esta investigación doctoral. Las prácticas

cuerpo y atenta a los procesos de la vida– caracteriza un poder cuya más alta función no es ya matar sino invadir la vida enteramente. La vieja potencia de la muerte, en la cual se simbolizaba el poder soberano, se halla ahora cuidadosamente recubierta por la administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida. Desarrollo rápido durante la edad clásica de diversas disciplinas –escuelas, colegios, cuarteles, talleres; aparición también, en el campo de las prácticas políticas y las observaciones económicas, de los problemas de natalidad, longevidad, salud pública, vivienda, migración; explosión, pues, de técnicas diversas y numerosas para obtener la sujeción de los cuerpos y el control de las poblaciones” (Foucault 2006: 148).

³² Esposito considera que “más que al término *bíos*, entendido como ‘vida calificada’ o ‘forma de vida’, la biopolítica remite, si acaso, a la dimensión de la *zoé*, esto es, la vida en su simple mantenimiento biológico” (Esposito 2006: 25). El pensador desarrolla, dentro del ámbito de la “biopolítica”, el concepto de “inmunitas” –como protección y negación de la vida a un mismo tiempo (2005)– y su relación con la comunidad, entendido no como “aquello que protege al sujeto clausurándolo en los confines de una pertenencia colectiva, sino más bien aquello que lo proyecta fuera de sí mismo” (2009: 16).

³³ Esposito dedica un capítulo de su libro *Bíos. Biopolítica y filosofía* al concepto de “tanatopolítica”: “Tanatopolítica (el ciclo del *génos*)” en relación con la interpretación biopolítica del nazismo.

biopolíticas ejercidas en la prisión (la animalización del hombre³⁴, la tortura, el asesinato) darán lugar a la construcción de todo un imaginario carcelario asociado a la muerte, el sufrimiento o la enfermedad³⁵.

1.2. LA CÁRCEL Y LA LITERATURA

Tras un análisis conceptual y teórico del espacio carcelario, nos proponemos abordar en este apartado el vínculo que la prisión ha establecido con el fenómeno literario y reflexionar en conjunto sobre las posibilidades textuales que ofrece la literatura para esta temática concreta así como las funciones específicas que cumple en este contexto.

1.2.1. De la literatura carcelaria universal a la literatura carcelaria latinoamericana

Ioan Davies señala que la cultura occidental no podría ser entendida sin la importancia central de la prisión y el exilio en su entramado teórico y literario (Davies 1990: 3)³⁶. Podríamos hablar en la historia de la literatura universal de una tradición

³⁴ Esposito hace referencia a esta práctica biopolítica de la “animalización del hombre” llevada a cabo por los nazis “hasta la muerte” (Esposito 2006: 271). Agamben también recupera unas palabras de Foucault en las que el pensador hace referencia a esta “animalización del hombre llevada a cabo por medio de las más refinadas técnicas políticas” (Agamben 2003: 12).

³⁵ La mayoría de los textos de los autores analizados presentan imágenes carcelarias asociadas a la muerte: la prisión es representada como un espacio de muerte y el prisionero como un desecho, un cadáver o un muerto en vida. Por otro lado, el dolor es uno de los tópicos carcelarios más utilizados, frecuentemente vinculado a la representación de un cuerpo herido, triturado, enajenado o desarticulado. La enfermedad, como veremos, se presenta como metáfora de un cuerpo social putrefacto o corrompido, al mismo tiempo que muestra su materialidad en los prisioneros que sufren tuberculosis, por ejemplo.

³⁶ El investigador pone como ejemplo la Biblia –“a product of both prison and exile” (Davies 1990: 3)– y los diálogos de Platón –centrados en el juicio, encarcelamiento y ejecución de Sócrates–.

literaria carcelaria³⁷ representada por figuras tan relevantes como Miguel de Cervantes – concibió la primera parte de *El Quijote* en prisión³⁸–, Donatien Alphonse François de Sade –pasó por numerosas prisiones y acabó muriendo en un manicomio; durante su encierro en la Bastilla escribió la novela inacabada *Los 120 días de Sodoma* (1785)³⁹– u Oscar Wilde –estuvo dos años en prisión; allí escribiría la epístola a lord Alfred Douglas *De profundis* (finalizada en 1897 y publicada en 1905) y el conjunto de poemas *Balada de la cárcel de Reading* (1898)–⁴⁰. Otros autores podrían incluirse en esta tradición literaria aunque, más que sobre una experiencia carcelaria, escribieron sobre sus vivencias en los campos de trabajo forzado rusos –los llamados *gulags* desde 1917⁴¹– y en los campos de concentración⁴²: Fiodor Dostoievski –*Memorias de la casa*

³⁷ La antología *The Great Prisoners. The First Anthology of Literature Written in Prison* (1946) recoge los nombres y las obras de prisioneros desde Sócrates hasta Leon Blum.

³⁸ En el prólogo al libro, Cervantes da cuenta de que la novela se originó en la prisión: “Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?” (Cervantes 2005: 76).

³⁹ Naïef Yehya afirma que el encierro impulsó al Marqués de Sade a “explorar en sus escritos los caminos más oscuros del libertinaje y la perversión. Tal vez debemos a los muros carcelarios el privilegio de haber forjado al espíritu más libre que jamás hubo existido” (Yehya 2003: 29). Asimismo, Françoise D’Eaubonne profundiza en la obra del escritor preso en “Sade ou l’horrible travailleur”, a quien considera “l’éternel emprisonné” (D’Eaubonne 1970: 68). Francia cuenta con una larga tradición de literatura carcelaria –podemos señalar otros escritores prisioneros como François Villon, Albertine Sarrazin, o Jean Genet–; diversos estudios sobre esta temática han sido publicados desde la década de los setenta: *Des poètes derrière les barreaux* (2012) de Franck Balandier, *L’imaginaire carcéral de Jean Genet* (1999) de Aïcha El Basri, *Stendhal. Captivé et captif ou le mythe de la prison* (1998) de Charles Dédeyan, *La Prison romantique* (1975) de Victor Brombert y *Les écrivains en cage* (1970) de Françoise D’Eaubonne – además de analizar la obra de François Villon, Sade, Verlaine y Genet, la autora dedica otros capítulos a San Juan, Silvio Pellico, Dostoievski, Oscar Wilde–.

⁴⁰ Destacamos también la figura de Antonio Gramsci, quien, a pesar de que escribió en prisión sus conocidos *Cuadernos de la cárcel*, no pertenecería tanto a una “tradición literaria” carcelaria ya que su obra es eminentemente política.

⁴¹ Tomas Venclova, en su artículo “Prison as Communicative Phenomenon: The Literature of Gulag”, aproxima los conceptos de “prisión” y “gulag” y analiza algunos de los elementos presentes en este tipo de literatura (deshumanización y mecanización del hombre, oralidad, espacio infernal, etc.). Asimismo, señala uno de los rasgos propios de la literatura carcelaria –su capacidad para “trascender” el propio espacio de la prisión–, que posteriormente comentaremos: “Although Gulag is as mortally dangerous as before, it is no longer the metaphysical emptiness, the indescribable ‘black hole’ of our universe. *Speaking and writing means overcoming and transcending*” (Venclova 1979: 66). Por otro lado, he podido consultar dos tesis doctorales sobre literatura carcelaria soviética (“Towards a Poetics of Russian Prison Literature: Writings on Prison by Dostoevsky, Chekhov and Solzhenitsyn” de Elizabeth Anne Cole y “Soviet prison-camp literature: The structure of confinement” de Maria V. Bourlatskaya), que sitúan a la literatura carcelaria rusa dentro de una tradición literaria y genérica que tiene “its own body of topoi, imagery, devices, characters and concerns” (Cole 1992: v).

muerta (1861-1862)–, Aleksandr Solzhenitsyn – *Un día en la vida de Ivan Denisovich* (1962) y *Archipiélago Gulag* (1973)–, Primo Levi –con su trilogía de Auschwitz: *Si esto es un hombre* (1947), *La tregua* (1963) y *Los hundidos y los salvados* (1986)–, Robert Antelme –*La especie humana* (1947)–, Imre Kertész –*Sin destino* (1975)–, Charlotte Delbo –con la trilogía *Auschwitz et après: Aucun de nous ne reviendra* (1965), *Une connaissance inutile* (1970) y *Mesure de nos jours* (1971)–, Max Aub –*Diario de Djelfa* (1944) y “Manuscrito cuervo” (1955)– o Jorge Semprún –*El largo viaje* (1963) y *La escritura o la vida* (1994)– son algunas de las figuras más relevantes⁴³.

Dentro del ámbito hispánico también podemos considerar la existencia de una tradición literaria carcelaria que se remonta a la Edad Media y que recorrerá diversos siglos hasta nuestros días. La revista *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento* dedicó los números 61-63 de 1976 a “La poesía en la cárcel”; trazando un recorrido histórico por la vida y obra poética de diversas figuras vinculadas de una u otra manera

⁴² No es mi intención equiparar la experiencia concentracionaria con la experiencia en prisión. Sin embargo, considero que muchos de estos textos establecen con la literatura carcelaria vínculos temáticos y retóricos incuestionables. Joël Kotek y Pierre Rigoulot trazan un recorrido en *Le siècle des camps* (2000) por los distintos “campos” del siglo XX (en Armenia, Rusia, Francia, Alemania, Asia, América Latina o ex-Yugoslavia), tomando como antecedente precisamente los campos que el general Valeriano Weyler puso en marcha en Cuba en 1896 dentro del proceso denominado de “reconcentración”. Los autores definen al campo como “un terrain rapidement et sommairement équipé, le plus souvent clos hermétiquement où sont regroupés en masse, dans des conditions précaires et peu soucieuses de leurs droits élémentaires, des individus ou des catégories d’individus, supposés dangereux ou nuisibles. L’objectif premier d’un camp est d’éliminer –au sens étymologique du terme : en latin, *iliminare* signifie ‘faire sortir’. Le camp permet de chasser en dehors du *limes*, de faire disparaître (en latin *exterminare*), de retrancher du corps social toute personne considérée comme politiquement, racialement ou socialement suspecte, sinon objectivement dangereuse, tels les hommes en âge de combattre.” (11-12). Asimismo, diferencian el concepto de “campo” del de “prisión” desde el ámbito judicial: “La prison, en règle générale, est réservée aux personnes qu’un tribunal régulier a dûment jugées. C’est une détention pénale. Au camp, affluent les détenus extrajudiciaires. C’est une détention administrative” (12).

⁴³ Numerosos estudios sobre literatura y campos de concentración han sido publicados en las últimas décadas; destacamos algunos de los títulos que hemos utilizado para esta investigación: *La notion d’indicible dans la littérature des camps de la mort* (2000) de Linda Pipet, el estudio colectivo *La littérature des camps: la quête d’une parole juste, entre silence et bavardage* (1995), *L’écriture concentrationnaire ou la poétique de la résistance* (2008) de Sabine Sellan, *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración* de Javier Sánchez Zapatero, y varias publicaciones sobre la literatura de los campos franceses: *Culturas del exilio español entre las alambradas: literatura y memoria de los campos de concentración en Francia, 1939-1945* (2012) de Francie Cate-Arries, *Las escrituras de las alambradas. Exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses*. (2012) de Paula Simón y *Spanische Bürgerkriegsflüchtlinge in südfranzösischen Lagern* (2012) de Claudia Nickel.

con la prisión⁴⁴: entre ellos, el Arcipreste de Hita, Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, el Duque de Rivas, José de Espronceda, Jovellanos, Ramón del Valle Inclán, Miguel de Unamuno, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Dionisio Ridruejo, Marcos Ana, Gabriel Celaya y Alfonso Sastre⁴⁵.

El continente latinoamericano también se insertará en esta tradición de literatura carcelaria fundamentalmente a partir del siglo XX. Caridad Tamayo, en su estudio sobre la narrativa carcelaria latinoamericana, *Hombres sin mujer y mujeres sin hombre. Tanteos al universo carcelario en la novela hispanoamericana* (2005), considera que “cuando hurgamos en la historia de la literatura hispanoamericana, encontramos que la cárcel ha sido un tema abordado esporádicamente en crónicas, memorias, poemas y otros textos pero escasamente en novelas. Con el surgimiento de nuestra novelística en el siglo XIX, comienza a ser esbozado dicho asunto, pero no es hasta el siglo XX que se publican las primeras dedicadas por completo a narrar los desmanes del presidio” (Tamayo 2005: 24-25). Por otro lado, la publicación colectiva *Prisons d’Amérique Latine: du réel à la métaphore de l’enfermement* (2009) profundiza en el estudio de la literatura carcelaria latinoamericana del siglo XX (en autores como el chileno Sergio Vuskovic Rojo, el peruano Santiago Roncagliolo, los argentinos Raúl Silanes y Miguel Bonasso, el paraguayo Augusto Roa Bastos, entre otros) a partir de las distintas representaciones literarias del encarcelamiento:

⁴⁴ En este monográfico se incluyó el estudio de José María Balcells “Papeles para una historia de la poesía castellana de cárcel”, que analiza diversas obras carcelarias españolas de la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco, y de los siglos XVIII y XIX.

⁴⁵ La guerra civil española y la posterior dictadura franquista también originaron toda una literatura carcelaria sobre las prisiones españolas, entre cuyos nombres destacamos a los ya mencionados Marcos Ana o Miguel Hernández y a otros como Lidia Falcón –*En el infierno: ser mujer en las cárceles de España* (1977)–, Eva Forest –*Diario y cartas desde la cárcel* (1975)–, el argentino Valentín de Pedro –*Cuando en España estalló la paz. Galería de condenados tras la Guerra Civil: escritores, periodistas y políticos* (2014)– o el escritor y periodista húngaro Arthur Koestler –*Diálogo con la muerte. Un testamento español* (1937)–.

L'Amérique latine a vécu un martyre. Le XXe siècle s'inscrit dans la continuité de l'ère coloniale: coups d'état et dictatures, disparitions forcées et emprisonnements, tortures et fosses communes ont été le quotidien de millions de Latino-Américains. Si les régimes de terreur semblent en voie d'extinction, le travail de mémoire, la lutte contre le blanc de l'oubli et l'hommage aux victimes coûtent d'innombrables efforts dans les démocraties renaissantes même si des commissions de la vérité ont été constituées pour rassembler les témoignages et obtenir l'inculpation des bourreaux. (Tauzin-Castellanos 2009: 7)

Destacamos algunos de los autores latinoamericanos que han cultivado a lo largo del siglo XX el género narrativo dentro de la literatura carcelaria⁴⁶: Juan Seoane (Perú) – *Hombres y rejas* (1937)–, Antonio Arráiz (Venezuela) –*Puros hombres* (1938)–, Carlos Montenegro (Cuba) –*Hombres sin mujer* (1938)⁴⁷–, Alfredo Pareja Diezcanseco (Ecuador) –*Hombres sin tiempo* (1941)–, Gustavo Valcárcel (Perú) –*La prisión* (1951)–, María Carolina Geel (Chile) –*Cárcel de mujeres* (1956)–, Volodia Teitelboim (Chile) –*La semilla en la arena* (1957)–, José María Arguedas (Perú) –*El Sexto* (1961)–, José Revueltas (México) –*El apando* (1969)–, José León Sánchez (Costa Rica) –*La isla de los hombres solos* (1969)–. Las dictaduras que asolaron el Cono Sur en la década del setenta y ochenta propiciaron la expansión de esta literatura carcelaria; algunos de las figuras más representativas fueron: los chilenos Hernán Valdés –con el libro testimonial *Tejas verdes: diario de un campo de concentración en Chile* (1974)– y Aristóteles España (Chile) –con el poemario *Dawson* (1985)–; los argentinos Antonio di Benedetto (Argentina) –con el libro de relatos *Absurdos* (1978)–, Jacobo Timerman –con el testimonio *Preso sin nombre, celda sin número* (1981)–; y los uruguayos Carlos Liscano (Uruguay) –con las narraciones *El método y otros juguetes carcelarios* (1987),

⁴⁶ Doran Larson plantea en su artículo “Toward a Prison Poetics” la lectura de la literatura carcelaria como género específico constituido por una retórica particular: “Critical study of prison writing deals with an extant, global genre defined by subject and the relevant experience of its authors. In this nominal sense we can speak of ‘prison writing’ as truthfully as we do of ‘war writing’ or ‘travel writing’ or even ‘food writing’. In this essay I hope to go further, to deepen understanding of the stakes of reading prison writing as a genre” (Larson 2010: 143).

⁴⁷ En este mismo capítulo dedicaremos un estudio aparte al origen y evolución de la literatura carcelaria cubana.

La mansión del tirano (1992) y *El Informante* (1997)– y Mauricio Rosencof – con el poemario *Conversaciones con la alpargata* (1985) y las obras dramáticas *El saco de Antonio* (1985) y *Nuestros caballos serán blancos* (1985)⁴⁸.

1.2.2. Conceptos, clasificación y aproximaciones a la literatura carcelaria

Dentro de los estudios sobre literatura y prisión que se han publicado en las últimas décadas, *Writers in Prison* (1990) de Ioan Davies ocupa un lugar esencial⁴⁹. A través de numerosas obras de literatura carcelaria universal, el autor propone diversos análisis interpretativos a partir de conceptos como “marginalidad”, “invisibilización”, “mecanización”, “oralidad”, “poder/represión” o “violencia”⁵⁰.

Davies considera que el espacio carcelario está situado en un ámbito marginal o periférico en relación a un centro legible y legitimado⁵¹ y, por lo tanto, constituye un

⁴⁸ La literatura uruguaya carcelaria desarrollada durante la época dictatorial ha sido estudiada en profundidad por Alfredo Alzugarat en su libro *Trincheras de papel: dictadura y literatura carcelaria en Uruguay* (2007).

⁴⁹ La eclosión de los estudios sobre literatura carcelaria en la década de los noventa puede atribuirse al auge que durante esos años tomaron los llamados “Estudios Subalternistas”. Belén Castro Morales señala que el *Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericano*, encabezado por Alberto Moreiras e inspirado en los *Subaltern Studies* del hindú Ranajit Guha, pretendía “afianzar un cambio radical de paradigma teórico para rescatar la verdadera singularidad del ‘sujeto subalterno’ y postcolonial en la realidad latinoamericana globalizada” (Castro Morales 2008: 846).

⁵⁰ Davies dedica el tercer capítulo de su libro (“Violent Space”) a desarrollar este concepto de la violencia en el espacio carcelario vinculado también al tema de la muerte y a la representación de la prisión como un espacio infernal o espacio de muerte: “Prison, because it is the encapsulation of violence in spatial, ideological and interpersonal terms, is the epitome of violence, coming close to the ultimate violence of total annihilation. And yet the game strategies of the machine are predicated on death, either collectively or individually or, frequently, both” (78). La obra de Dostoievsky *Memorias de la casa muerta* anuncia esta asociación del presidio como espacio de muerte y del presidiario como muerto en vida, imágenes que también recorrerán muchos de los textos de la literatura carcelaria cubana. En una de las cartas que el autor ruso le escribió a su hermano Andrey, le describe la concepción de su encierro como un entierro en vida: “I consider those four years as a time during which I was buried alive and shut up in a coffin. Just how horrible that time was I have not the strength to tell you... it was an indescribable, unending agony, because each hour, each minute weighed upon my soul like a stone” (<http://www.thestreetspirit.org/June2006/prison.htm>).

⁵¹ De hecho, el primer capítulo es titulado “Prison Writing–Margin and Centre”.

espacio velado, invisible, subterráneo que solo la escritura es capaz de desvelar⁵². Me parece fundamental esta reflexión para tener en cuenta los lugares desde donde se construyen estos textos de literatura carcelaria –el interior o el exterior de la prisión– así como su interacción.

Otro de los conceptos sobre el que Davies reflexiona y que considero esencial para la interpretación de la literatura carcelaria es el elemento corporal. El encarcelamiento como experiencia física, vivida *desde* el cuerpo y *con* el cuerpo, marcará textualmente la mayoría de las obras que presentaremos en este trabajo de investigación. Isabella Camera d'Affitto asegura en "Prison Narratives: Autography and Fiction" que es el cuerpo el punto donde convergen las discursividades carcelarias y desde donde se viven o actualizan las sensaciones, a pesar de la distancia que la separen de la experiencia misma: "The body never forgets the sensations it has felt [...]. Even though one may make an effort in order to forget, everything is written into one's body, which will never forget" (1997: 149)⁵³. El autor de *Writers in Prison* señala que al constituirse la prisión como un espacio mecanizado⁵⁴, el cuerpo también se presenta –al igual que en Dante– mecanizado, "compelled to exist in unnatural postures" (Davies 1990: 26). Esta "desnaturalización" en el espacio carcelario dará lugar, como veremos, a toda una serie de imágenes corporales vinculadas a la destrucción, descomposición y desfiguración.

⁵² A pesar de ello, debemos tener en cuenta que gran parte de esta literatura carcelaria ha sido clandestina y ha podido perderse por diversas circunstancias, por lo que el descubrimiento de este espacio carcelario "invisible" solo es posible si la literatura logra circular y publicarse.

⁵³ Por su parte, Carlos Liscano alude en su artículo "Del caos a la literatura" a un "redescubrimiento" de su propio cuerpo durante el encierro debido a esta experiencia corporal carcelaria: "Comencé, por ejemplo, a tener un contacto con mi cuerpo de un modo que nunca antes había tenido. En 1980, en meses de mucho aislamiento, descubrí que tenía manos y eran hermosas. No que fueran hermosas mis manos por ser mías, sino que toda mano es una belleza, un instrumento complejo y exquisito" (Liscano 2007: 237). Por otro lado, en su libro *El lenguaje de la soledad* (2000), Liscano manifiesta su concepción de la escritura como una parte "corporal" de ese yo que escribe: "Mi escritura es como mi mano, una parte de mi cuerpo y no me ocupo de la forma. [...] Escribo con dificultad, escribo como puedo, escribo socavándome y lo que sale de esos agujeros que me hago no puede tener una forma reconocible. Lo que sí puedo decir es que esas novelas soy yo" (Liscano 2000: 17).

⁵⁴ Davies señala como ejemplo el libro de Victor Serge, *Men in Prison*, donde la prisión se presenta como una "máquina de terror" (31).

Otro de los estudios fundamentales sobre literatura carcelaria que podemos destacar es el monográfico “Prison literature”, dedicado a la literatura carcelaria y publicado en 1995 en el volumen XI de *Monographic Review* por Janet Pérez y Genaro J. Pérez. Los editores afirman que a pesar de tratarse de un “género antiguo” –ya presente en la Biblia, los diálogos platónicos, etc.–, la literatura carcelaria “demands new attention in the 20th Century because of the explosión of prison populations, producing worldwide writing of and from confinement” (Pérez y Pérez 1995: 9). La prisión será tratada desde el punto de vista literario como confinamiento físico corporal o como representación metafórica de un contexto concreto⁵⁵. Asimismo, en la introducción a esta monografía se exponen las significaciones antitéticas –salvación, liberación, estímulo, don⁵⁶ o, por el contrario, condena, castigo y sufrimiento⁵⁷– que el espacio de la prisión genera dentro de esta literatura carcelaria: “This genre features such repetitive motifs as the prison as redemption, as salvation or its opposite, damnation; as spur to creativity or spiritual void; as purely mechanistic institution, dehumanized degradation without redemptive potential” (10). Estos autores retoman y desarrollan muchas de las ideas que Ioan

⁵⁵ Pensemos en el caso de los regímenes dictatoriales, donde frecuentemente se asocia el espacio exterior a un lugar asfixiante y vigilado como el espacio carcelario. La metáfora de la prisión en la literatura cubana –específicamente, la imagen de la “isla-cárcel”– será ampliamente utilizada a lo largo del siglo XX. Janet Pérez y Genaro J. Pérez apuntan también que otros espacios cerrados pueden aparecer en los textos literarios como metáforas del encarcelamiento: “As space, prison represents involuntary enclosure and thus is analogous to convents, military or boarding schools, lunatic asylums, orphanages, leprosariums, concentration camps, reform schools, and hospitals for the criminally insane, all of which may appear as metaphors for incarceration. Similarly, involuntary servitude, the city under siege, obligatory military service and slavery provide metaphoric points of comparison with prisons” (13).

⁵⁶ Davies pone como ejemplo para esta visión “romántica” y positiva de la experiencia carcelaria a Benvenuto Cellini, quien asume que la prisión le ofreció “spiritual regeneration and the gift of writing” (Davies 1990: 22). Asimismo, Victor Brombert en su libro *La Prison romantique* (1975) pone en evidencia esta imagen idealizada y mitificada de la prisión y del prisionero en el Romanticismo a través del concepto religioso de “cautiverio feliz”: “Salvation through enclosure, insight into darkness –the paradox is rooted in the age-old symbol of the captive soul, in the religious notion of the happy captivity. The importance of this paradox for the Romantic imagination will perhaps be better grasped if it is first set in the context of a tradition that Pascal extends and illustrates with his famous image of the prisoner’s cell– the *cachot*” (Brombert 1978: 17).

⁵⁷ Esta polarización de la experiencia carcelaria se inclina hacia la significación negativa en la mayoría de los textos carcelarios que analizaremos. Sin embargo, existen algunas excepciones como en el caso de varios poemas de Carlos Montenegro, donde la cárcel se representa como el lugar necesario para la regeneración o reconversión, o en la obra poética de Juana Rosa Pita, en la que se sugiere al preso que viva la experiencia carcelaria como “germinación”.

Davies presenta en su estudio –literatura de resistencia o subversiva, el concepto de poder, la marginalidad e invisibilización de la cárcel y de la literatura carcelaria, la prisión como espacio de violencia y de muerte, etc.)– y que se reflejarán en los veintiocho artículos que presenta la monografía⁵⁸.

Partiendo de estos dos estudios fundacionales sobre literatura carcelaria publicados en la década de los años noventa, nuestro trabajo de investigación intenta desvelar las claves esenciales del vínculo entre literatura y prisión planteándose el significado último de la escritura *en la cárcel/sobre la cárcel* por parte del hombre o mujer prisionero y las diferentes variaciones textuales y temáticas que las obras literarias presentan en torno a la prisión. Uno de los aspectos que tendremos que considerar es la perspectiva desde la cual se narra/poetiza la prisión –teniendo en cuenta de nuevo tanto la centralidad de la mirada como la doble espacialización dentro/fuera–: las obras literarias se aproximarán al espacio carcelario desde diferentes lugares de enunciación. Nos encontraremos con discursos centralizados en el “yo” –frecuentemente asociados al género poético–, con discursos que parten del “yo” pero que inmediatamente se engloban en un “nosotros”/“nosotras” como parte de una comunidad⁵⁹ –las obras testimoniales se inclinan hacia esta oscilación yo/nosotros–, o con discursos que parten del “yo” para centrarse en el otro, en el “tú” prisionero –normalmente en los textos en los que el “yo” se sitúa fuera del espacio carcelario–. Esta alternancia de voces poéticas y narrativas en

⁵⁸ Platón, Fray Luis de León, Quevedo, Valle-Inclán, Lidia Falcón, Eva Forest, Jorge Semprún, Miguel Ángel Asturias, José Revueltas, Manuel Puig, Sylvia Molloy, Miguel Bonasso, Osvaldo Soriano, Alicia Partnoy y Carlos Liscano son algunos de los autores sobre los que profundizan los artículos. Encontraremos cuatro dedicados a la literatura carcelaria cubana: “Cuerpo y contexto en *El presidio político en Cuba* de José Martí”, “Género sexual, experiencia carcelaria y discurso poético” –estudio comparativo entre la obra de cinco poetas cubanos encarcelados bajo el régimen castrista y la de cinco prisioneras políticas bajo el régimen de Pinochet–, “La poesía de un prisionero” –sobre la poesía carcelaria de Ángel Cuadra– y “El testigo problemático; narrativa carcelaria en Cuba”.

⁵⁹ Según Doran Larson, la poética carcelaria está basada en dos “tropos” que se vinculan a esta relación entre el “yo” y el “nosotros”: “a dissociative turn of voice that allows the ‘I’ of the prison text – even when not opened into an explicit ‘we’ – to represent communities larger than the prison author and *other* than those insisted upon by the prison; and the concomitant associative gesture whereby the prison writer names the contemporary communities among whom s/he numbers him or herself, and/or names an ancestry in the history of prison writing” (Larson 2010: 145).

las obras de literatura carcelaria proporcionan un multiperspectivismo en torno a la textualización del universo carcelario y una pluralidad de interpretaciones y significaciones literarias.

Debemos tener en cuenta también que ciertas obras literarias no hubieran podido ser escritas sin la experiencia carcelaria de sus autores. En ese sentido, la prisión se erige como experiencia “necesaria” o “clave” que impulsa a la creación⁶⁰ y, más específicamente, a una creación específica originada por la necesidad de trascender el espacio carcelario concreto en el que se sitúa el creador o de contar la experiencia carcelaria vivida como forma de “sobrevivencia” o “sobrevida”. Victor Brombert, en su libro *La Prison romantique* (1975), pone en relación el encierro físico y la libertad imaginativa, asumiendo que la prisión es también un espacio infinito de creación: “The enclosed space is also the locus of artistic creativity” (Brombert 1978: 15). El escape, la liberación o salvación perseguidos a través del elemento literario convierten a la escritura carcelaria, en términos generales, en un acto impulsivo, delirante o furioso⁶¹ – cuando esta se produce dentro de la prisión– o en un acto exorcizador o curativo – cuando la escritura se desarrolla fuera de la cárcel–.

⁶⁰ La singularidad e intensidad de la experiencia carcelaria y su vínculo con lo literario es expresada por Jean Genet, quien señala que después de su salida de prisión no tenía nada más sobre lo que escribir: “Je n’ai plus écrit de livres après ma sortie de prison, sauf le *Journal du voleur*. Je n’avais plus à écrire” (El Basri 1999: 27). Por su parte, Sartre llega a afirmar que envidia a los escritores que han escrito en la cárcel, poniendo en evidencia también esa especificidad de la escritura en prisión: “Je me complus à mon obscurité, je souhaitai la prolonger, m’en faire un mérite. J’enviai les détenus célèbres qui ont écrit dans des cachots sur du papier à chandelle” (Sartre 1982: 157).

⁶¹ La idea de la liberación creativa en prisión vinculada al delirio o furor, fue expuesta por Albert Camus en su estudio *El hombre rebelde*, a propósito de la obra de Sade: “En el fondo de las prisiones, el sueño no tiene límites y la realidad no frena nada. La inteligencia encadenada pierde en lucidez pero gana en furor” (Camus 1963: 127). Por otro lado, este furor, exaltación, arrebato o entusiasmo experimentado al escribir dentro de la prisión tiene una vinculación con lo místico. De hecho, Carlos Liscano, ex-presos uruguayo durante la dictadura, sostiene que hay una relación entre la escritura en prisión, el delirio y lo místico: “El lenguaje de la cárcel padece el delirio del aislamiento. Dicho con cautela: hay momentos en la cárcel en que uno asciende o accede o cae en un delirio que no tengo forma de identificar más que con la palabra místico. En la soledad, en la represión, ante la ausencia de objetos, de hechos que llenen los días, de relaciones humanas, uno vive o imagina un contacto con la naturaleza con su propio cuerpo, con las personas queridas a quienes no puede ver, con las que no puede hablar ni puede tocar. Es un delirio doloroso y estimulante” (Guerra 2013: <http://www.objetoscaidos.cl/wp-content/uploads/2013/10/Victor-Guerra.-Tortura-violencia-y-creatividad.pdf>). En su artículo “Del caos a la literatura”, Liscano vuelve a insistir sobre este carácter místico de la escritura: hablará de un “misticismo laico”, de una “lucidez” o “comprensión inefable” (Liscano 2007: 240).

Considerando los dos polos que articulan el espacio de la prisión como lugares de escritura –dentro/fuera–, nos encontramos ante dos categorías de literatura carcelaria: la literatura escrita dentro de la prisión (lo que llamaremos “literatura *in-situ*”) y la literatura escrita fuera de la prisión (la “literatura *ex-situ*”)⁶². Añadiremos a esta clasificación la “literatura *trans-situ*” para referirnos a una literatura que se mueve y dialoga entre el adentro y el afuera de la cárcel⁶³.

La literatura escrita en el interior del espacio carcelario generalmente formará parte de un campo literario marginal⁶⁴ –fuera del espacio social– y se convertirá en una literatura “clandestina” o “subterránea” que, o bien acabará perdiéndose, o bien será sacada de prisión subrepticamente y publicada en el extranjero⁶⁵. Este tipo de literatura posee unas características particulares tanto por el lugar donde se origina como por los obstáculos que debe enfrentar: la falta de materiales para escribir, la censura y requisas perpetradas en prisión, etc⁶⁶. Podemos hablar, por tanto, de una literatura “resistente” –tomando la terminología de Barbara Harlow en su estudio *Resistance Literature* (1987)– en tanto que las creaciones literarias que se originan en el espacio carcelario constituyen en sí mismas un acto de resistencia contra un poder que amordaza, reprime o subyuga;

⁶² Para esta clasificación hemos seguido el modelo aplicado por Claudia Nickel para la literatura escrita en los campos franceses en su libro *Spanische Bürgerkriegsflüchtlinge in südfranzösischen Lagern* (2012), que, a su vez, fue tomado de la clasificación de obras de arte sobre el campo de Les Milles presentada por Angelika Gausmann en *Deutschsprachige bildende Künstler im Internierungs- und Deportationslager Les Milles von 1939 bis 1942* (1997).

⁶³ En nuestro estudio la literatura *trans-situ* estará representada por las obras poéticas de Juana Rosa Pita y Ángel Cuadra, que circulan entre el exterior y el interior de la cárcel y que se nutren de esta transespacialidad.

⁶⁴ Hemos utilizado el término de “campo literario” desarrollado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, quien define “campo” como una “red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital)” (Bourdieu; Wacquant 1995: 64).

⁶⁵ Davies se refiere a actividades “sub-rosa” para hablar de esta literatura clandestina. Entre los autores propuestos para esta investigación dentro de lo que hemos llamado literatura *in-situ*, Carlos Montenegro representará un caso excepcional, pues a pesar de escribir dentro la cárcel su escritura formará parte del campo literario exterior y publicará sus relatos y poemas en diversas revistas de la época.

⁶⁶ Estas particularidades convierten a la literatura escrita dentro de la prisión en una literatura de urgencia y, por ello, frecuentemente el género más cultivado será la poesía y el relato corto. Asimismo, algunos autores, ante la falta de materiales para escribir, optaron por memorizar los poemas creados y transcribirlos una vez fuera de la prisión.

en definitiva, presuponen un “acto” de libertad frente a la limitación o anulación espacial y expresiva. Asimismo, la palabra en prisión se alza como afirmación del “ser”, como refutación y condena de un sistema penitenciario deshumanizado y deformador: “En la palabra está el ser humano. [...] El cuerpo y la palabra son toda la vida del hombre absolutamente solo”, afirmaría el escritor Carlos Liscano, quien considera que “al hablar un individuo existe como *yo*, uno *es*” y que “en la escritura y por la escritura hay un yo que se afirma y se constituye” (Liscano 2000: 13-14, 18)⁶⁷. Sin embargo, debemos tener en cuenta que este “poder de la palabra” frente a la opresión y silenciamiento del prisionero, se contrapone a la “indecibilidad” que algunos escritores experimentan a la hora de escribir sobre su vivencia carcelaria⁶⁸.

Por otro lado, la escritura desarrollada en el exterior de la prisión no se incluye dentro de un campo marginal y descentralizado ni se cultiva como una literatura de urgencia, sino que se configura mayoritariamente como una literatura testimonial,

⁶⁷ En su artículo “Del caos a la literatura”, Liscano retoma esta concepción de la escritura como manifestación y afirmación del ser: “Yo me hacía yo, me hacía sujeto para mí mismo a través de la escritura. [...] Eso es la creación literaria: la afirmación de la existencia mediante el acto de la escritura” (Liscano 2007: 243-244). Como veremos más adelante, la literatura no solo tendrá un papel fundamental en la creación dentro del presidio sino que también será utilizada como instrumento de reflexión, refugio o escape en el medio carcelario: Osip Emiliévich Mandelstam “murió en Siberia, camino de un campo estalinista de ‘reeducación’, recitando en su agonía sonetos de Petrarca ante la estupefacción de sus carceleros” (Pérez Leal 2001: 7); Tatiana Gnedich, en una cárcel estalinista, tradujo al ruso el primer canto de *Don Juan* de Byron, una de las mejores traducciones que se conocen de la obra; Józef Czapski dictó varias conferencias sobre Marcel Proust en el campo soviético de Griazowietz ante un auditorio de prisioneros –el libro *Proust contra la decadencia* (2012) recoge estos ensayos–; y Jorge Semprún, durante su reclusión en Buchenwald, traería a su memoria poemas de César Vallejo o Charles Baudelaire. Por otro lado, dentro de la prisión frecuentemente se organizan diversos talleres y concursos literarios, y se configuran revistas públicas o clandestinas que forman parte de ese microcosmos que configura el espacio carcelario.

⁶⁸ En la literatura sobre los campos de concentración es muy habitual la consideración de que la experiencia del encierro es indecible; de hecho, como ya mencionamos anteriormente, el estudio *La notion d’indicible dans la littérature des camps de la mort* (2000) pone en evidencia la importancia de este concepto a la hora de ahondar críticamente en este tipo de literatura: “A travers l’étude des témoignages écrits, à caractère littéraire, de personnes ayant connu la vie dans les camps, on peut essayer de voir comment la littérature, l’écriture, permet de passer au-delà de l’indicible alors qu’elle est le lieu même du langage; comment le manque de mots peut s’exprimer par des mots” (Pipet 2000: 14). El narrador de *Si esto es un hombre* de Primo Levi asegura que “nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa, la destrucción de un hombre” y que se hace necesario un “nuevo lenguaje” para expresar la experiencia concentracionaria (Levi 2007: 39, 212).

denunciatoria⁶⁹, que recupera, atravesada por la memoria, la experiencia carcelaria vivida y cuya escritura se constituye como fijación de una realidad que no debe ser olvidada⁷⁰.

1.3. CUBA: ESPACIOS CARCELARIOS Y LITERATURA CARCELARIA

En este apartado trazaremos un breve recorrido por los distintos espacios carcelarios cubanos que funcionaron como reclusorios penitenciarios durante el siglo XX, donde fueron creadas o contextualizadas algunas de las obras que presentamos en esta investigación. Asimismo, ahondaremos en la trayectoria de la literatura carcelaria cubana desde el siglo XIX, en algunos de los estudios críticos centrales en torno a esta temática y en los ejes fundamentales de interpretación que desarrollaremos en los siguientes capítulos.

1.3.1. Los espacios carcelarios cubanos

⁶⁹ No quiere decir, sin embargo, que solo sean utilizados los géneros del testimonio y la autobiografía para la literatura carcelaria escrita fuera de la prisión, pues también encontraremos novelas, cuentos o poemas que pueden ser leídos desde una perspectiva de denuncia. De hecho, Jorge Semprún asegura que la única manera de narrar la experiencia concentracionaria en su densidad o en su sustancia es a través de la creación ficticia: “No obstante, una duda me salta sobre la posibilidad de contar. [...] Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación sino a su densidad. Solo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio” (Semprún 2013: 25).

⁷⁰ Algunos de estos textos formarán parte de una memoria “colectiva” –según la terminología de Maurice Halbwachs– que rescata los atropellos cometidos en la prisión contra el ser humano. El testigo, en este caso, siente el “deber” de contar como obligación moral ante sus semejantes; tal será el caso, como veremos, de Pablo de la Torriente Brau.

Algunas de las prisiones cubanas del siglo XX fueron construidas en la época colonial: el Castillo de los Tres Reyes de El Morro, la Fortaleza de San Carlos de la Cabaña y el Castillo del Príncipe; se trataban de construcciones militares destinadas principalmente a la protección y defensa de la ciudad de La Habana⁷¹. Foucault afirma que los militares fueron los primeros gestores del espacio colectivo y, por tanto, podemos considerar que la óptima organización y distribución del espacio hizo posible que establecimientos exclusivamente militares se transformaran posteriormente en establecimientos penitenciarios⁷².



Vista aérea de la ciudad y el canal de entrada de la bahía en el siglo XIX.

⁷¹ Jöel Kotek y Pierre Rigoulot señalan en *Le siècle des camps* (2000) que los primeros campos se establecieron en Cuba a finales del siglo XIX durante el llamado proceso de “reconcentración”, donde los campesinos eran aislados en poblados/cárceles para evitar que se unieran a los ejércitos cubanos contra la colonia española. Asimismo, uno de los capítulos del citado libro está dedicado a América Latina y en él los autores incluyen también “los campos castristas” de 1964, vinculados a los planes de trabajo forzados instaurados en el sistema carcelario cubano durante esos años (el plan Morejón, el plan Camilo Cienfuegos y el plan Antonio Maceo) y a las UMAP, Unidades Militares de Ayuda a la Producción, donde fueron llevados a trabajar distintos sujetos considerados antisociales o contrarrevolucionarios (homosexuales, religiosos, etc.) por el nuevo gobierno revolucionario.

⁷² En *La reforma penitenciaria. Arquitectura, filantropía y control social* (2005), Julio César González Laureiro aborda desde una perspectiva histórica la temática de la reforma penitenciaria en Cuba, cuyo primer antecedente se remontaría al siglo XIX con Miguel Tacón y la construcción de La Cárcel de La Habana aunque no existiría hasta el siglo XX un verdadero espíritu reformador; sin embargo, el autor parte “de la hipótesis de que lo acontecido en Cuba, a partir de 1925 [cuando se iniciaron las obras del Presidio Modelo], no fue una reforma del ‘sistema’ penitenciario, sino el diseño de una institución total en la cúspide del sistema carcelario, que lista entre las innovaciones aplicadas por Cuba para excluir y controlar al criminal o a las llamadas ‘clases bajas’” (González Laureiro 2005: 11). La reforma penitenciaria en Latinoamérica, por el contrario, se iniciaría en la mayoría de los países con anterioridad a Cuba.

En primer lugar, destacamos el Castillo de los Tres Reyes de El Morro, situado en un peñón a la entrada del canal de la bahía de La Habana y construido de 1589 a 1630 a partir de los planos del ingeniero Bautista Antonelli⁷³. El historiador Emilio Roig de Leuchsenring destacó, en su estudio *Los monumentos nacionales de la República de Cuba. Vol. III. Fortalezas coloniales de La Habana*, la importancia estratégica que motivó la construcción de El Morro así como sus diversas funciones:

Desde tiempo inmemorial se aprovechaban los vecinos de la villa de La Habana de la excelente situación de las alturas de El Morro, en la ribera derecha de la bahía, para establecer vigías que anunciaran la presencia de naves enemigas, y con mucha mayor eficacia que en La Punta, situada frente a aquellas, en la ribera izquierda, puesto que, desde allí, no solo se alcanza a ver una zona de mar más dilatada, sino que se domina toda la costa por el naciente, al otro lado de la loma de La Cabaña. [...]

Pero esta fortaleza no solo representó, hasta la edificación de La Cabaña, la máxima defensa de La Habana, sino que también ha llenado siempre otra misión no menos trascendental y singularmente humanitaria, confiada no a sus murallas, fosos, baluartes, cortinas, y cuarteles acasamatados, ni a sus piezas de artillería y guarnición, sino a su torre, su faro y sus torreros: la de servir de guía durante la noche, con su luz emplazada en lo alto, a los navegantes que se dirigen a este puerto o recorren nuestros mares. (Roig de Leuchsenring 1960: 31, 33)⁷⁴

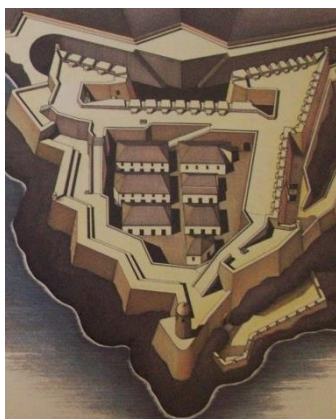
El carácter defensivo y protector de El Morro sería reutilizado en el siglo XX para encarcelar a los “peores delincuentes”, según declaraciones de Reinaldo Arenas, quien en diversos capítulos de su autobiografía *Antes que anochezca* retrataría esta húmeda y calurosa “prisión marina”⁷⁵:

⁷³ De 1764 a 1767 el castillo tuvo que volver a reconstruirse debido al asedio de las tropas inglesas, que se retiraron en 1763. Antonelli dirigiría las obras hasta 1594 y sería sustituido por el ingeniero Cristóbal de Roda y el maestro mayor Juan de la Torre; la reconstrucción estuvo a cargo del ingeniero Silvestre Abarca (Bedoya 2008: 64).

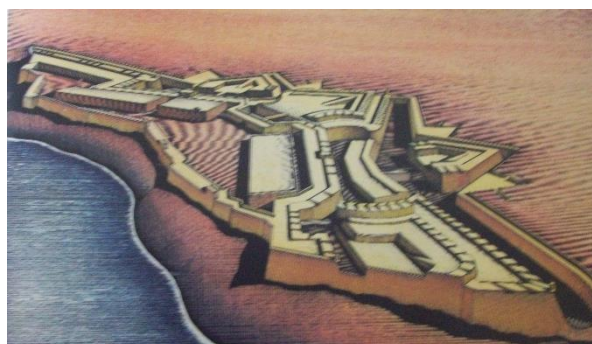
⁷⁴ Roig llega a afirmar que además de la importancia geográfica e histórica de El Morro, esta construcción tiene un gran significado en el orden político pues “encarna la patria misma, la Colonia ayer, la República hoy” y en ella se ha celebrado siempre el acto oficial de cambio de soberanía y de bandera (36).

⁷⁵ En el libro *A la sombra del mar*, Juan Abreu retoma la figura de Jean Bautista Antonelli en su relato, ironizando sobre el sórdido destino de la prisión del Morro: “Y ahora entra Jean Bautista Antonelli (insigne constructor de la fortaleza del Morro) en este *Prólogo* con la cabeza pendiente de un hilo pues acaba de propinarse una tremenda cuchillada. Se detiene frente al público (que son ustedes, los lectores, si

El Castillo del Morro es una fortaleza colonial que fue construida por los españoles para defenderse de los ataques de corsarios y piratas al puerto de La Habana. Es un lugar húmedo que está precisamente enclavado en una roca y que constituye una prisión marina. La construcción tiene un estilo medieval con un puente levadizo, por el cual pasamos para entrar en ella. Luego, atravesamos un enorme túnel oscuro, cruzamos el rastrillo y entramos en la prisión. [...] Aquella prisión era tal vez la peor de toda La Habana. Allí iban a parar los peores delincuentes; toda la prisión era para delincuentes comunes, con excepción de una pequeña galera destinada a los presos políticos pendientes de juicio o de sentencia. (Arenas 2008: 203-204)⁷⁶



Castillo de Los Tres Reyes de El Morro a mediados del siglo XVII



Fortaleza de San Carlos de La Cabaña en 1774

En el siglo XVIII (1763-1774), muy cerca del Castillo del Morro, sobre el canal de entrada de la bahía, fue construida la Fortaleza de San Carlos de La Cabaña⁷⁷. El ingeniero Silvestre Abarca rediseñó los planos originales y dirigió las obras junto a

es que alguien lee esto algún día). Y dice: ‘Oh miserables, cómo iba a imaginar que convertirían mis bellas fortalezas en semejantes mataderos’. Se le cae la cabeza. Nos salió muy ingenuo Jean Bautista” (Abreu 1998: 61-62).

⁷⁶ Arenas reconstruye en su relato la espacialidad del Morro a través de distintas descripciones de las galeras, el patio y la azotea de la cárcel o las celdas de castigo: “Solo dormí en el suelo la primera noche en aquella galera número siete donde me habían internado, que no era por cierto para homosexuales sino para reclusos que habían cometido diversos crímenes. Los homosexuales ocupaban las dos peores galeras del Morro; eran unas galeras subterráneas en la planta baja, que se llenaban de agua cuando subía la marea; era un sitio asfixiante y sin baño. A los homosexuales no se les trataba allí como a seres humanos, sino como bestias. [...] Finalmente, me llevaron de regreso para el Morro; me pusieron en la galera número diez, en la cual estaban los asesinos mayores ya de cuarenta y cincuenta años que habían cometido numerosos delitos. [...] Como yo había prometido rehabilitarme, un buen día me sacaron de aquella galera y me llevaron para la galera de los trabajadores, es decir, para la galera número seis. [...] Nos trasladaron para la galera número uno, que era subterránea; quedaba encima de las celdas de castigo. No sé por qué hicieron aquello, pero lo cierto es que nos situaron en la parte más húmeda del Morro; cuando la marea subía, el agua llegaba hasta nuestros pies” (206, 232, 239).

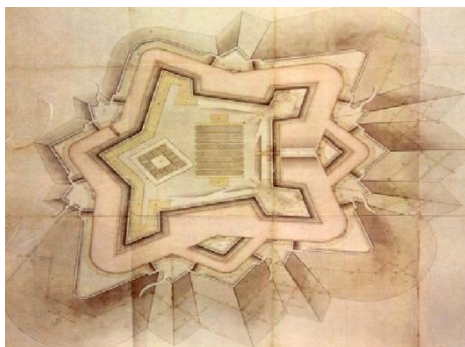
⁷⁷ Esta fortaleza fue construida tras el ataque del ejército inglés con el objetivo de defender la Loma de La Cabaña. Emilio Roig de Leuchsenring relata la historia de que Antonelli, mucho antes de la construcción de La Cabaña, subió a su cerro “y dijo: ‘El que fuere dueño de esta loma, lo será de La Habana’” (Roig de Leuchsenring 1960: 85).

Agustín Crame. Según Emilio Roig de Leuchsenring, “la posición estratégica del Castillo de La Cabaña, dominando la ciudad, la bahía y el canal de entrada, por un lado, y el mar del Norte por el otro; su cercanía y enlace con el Castillo del Morro; su extensión de más de 700 metros de largo; y su admirable y sólida construcción, hacían de esta fortaleza la primera de América en la época en que fue construida, y la más considerable de la Isla” (Roig de Leuchsenring 1960: 85). A diferencia de las otras construcciones coloniales, la Fortaleza de la Cabaña también sirvió como prisión en el siglo XIX durante las guerras de Independencia y muchos cubanos –como el poeta Juan Clemente Zenea– fueron fusilados en el conocido “Foso de los Laureles”⁷⁸. En el siglo XX, La Cabaña también se utilizó como reclusorio –llamado “El Gigante de Piedra” por Emilio J. León⁷⁹– y fue un lugar común de fusilamiento de presos políticos durante los

⁷⁸ Emilio Roig hace referencia a esta utilización de La Cabaña como prisión en su estudio sobre las fortalezas coloniales y denuncia, con gran fervor, los asesinatos cometidos en ella contra “patriotas cubanos”: “Durante las guerras de independencia con España la Fortaleza de La Cabaña sirvió, a falta de hechos de armas gloriosos y heroicos, de prisión y de escenario de fusilamientos y decapitaciones. Sus calabozos y fosos fueron mudos testigos de múltiples asesinatos a patriotas cubanos. Páginas sombrías escribió allí la Metrópoli en los últimos años de su dominación en Cuba. Sangre cubana en abundancia ha corrido en aquella fortaleza, cuyos murallones recogieron los últimos ayes de centenares de mártires, apóstoles, héroes y propagandistas de la libertad de Cuba, transmitiendo el eco de sus voces de angustia, dolor y rebeldía a todos los confines de la Isla, y animando la fe y entusiasmo en la noble, tenaz y patriótica empresa revolucionaria” (Roig de Leuchsenring 1960: 86).

⁷⁹ El autor traza en su libro *El gigante de piedra* (1990) –basado en su propia experiencia como preso político y escrito el 30 de noviembre de 1978 en el Combinado del Este, obtuvo “Mención de Honor” en el concurso “Navidad 78” celebrado en la prisión– la historia de esta construcción colonial, marcada desde el inicio de su edificación, según sus propias palabras, por “el sutil e imperceptible efluviio infernal o el aliento o espíritu de la época –de brutalidad y opresión–” (León 1990: 1). En un estilo poético y exaltado, el autor denuncia los múltiples asesinatos cometidos entre sus muros y personifica dicha fortaleza al atribuirle un carácter cruel, infernal y despiadado: “El Gigante de Piedra, sordo, ciego y mudo a todo clamor de súplica de la ciudad de San Cristóbal de La Habana que le sirve de pedestal, por siglos ha alimentado su voraz apetito con su población –sin respeto a la cuna, privilegio, ideal, clase ni fe–, encerrando a miles en sus lóbregas e insalubres ergástulas y muchos otros, inocentes o supuestos culpables, han sido inmolados en sus fosos, recibiendo como ofrenda la sangre de sus víctimas con cuyo rojo líquido fue bautizado desde su nacimiento. [...] En el transcurso de años gestando siglos fue mostrando su verdadera y diabólica naturaleza: conculcador de la libertad, devorador de hombres, profanador del sosiego público e insaciable con el erario de la nación. [...] La inmensa e insensible edificación sigue guardando en sus secretos laberintos a racimos de cubanos de distintas razas y en algunas ocasiones contadas mujeres, así como extranjeros, solazándose con el lento e implacable deterioro físico y con el espantoso sufrimiento espiritual de los mártires. [...] Quien haya vivido dentro del monstruo conocerá sus entrañas y parte de su historia” (2-3). El autor señala que entre sus galeras fueron encerrados también, mucho antes de las guerras de independencia, “peligrosos delincuentes comunes, principalmente, los conocidos por ‘Curros del Manglar’, pertenecientes a la raza africana criolla y a la cruzada del barrio de Jesús María, famosos por sus costumbres relajadas y por los asesinatos cometidos contra la población de intra y extramuros” (5). Asimismo, Emilio J. León asegura que desde

años sesenta y setenta. Allí guardarían prisión los escritores Jorge Valls, Ángel Cuadra y Armando Valladares durante la década del sesenta y setenta⁸⁰. El derramamiento de sangre al que se refería Roig se perpetuaría en el siglo XX con nuevas ejecuciones de presos políticos, por lo que la prisión de La Cabaña constituye un espacio “palimpséstico” en el que se inscriben distintas épocas marcadas por la violencia y la muerte⁸¹.



Plano del Castillo del Príncipe por el arquitecto Luis Huet, siglo XVIII



Vista aérea del Castillo del Príncipe

En tercer lugar, destacamos la fortaleza del Castillo del Príncipe, también construida en el siglo XVIII (1767-1779) y situada, a diferencia de las dos anteriores, en una colina del centro de la ciudad La Habana (sobre la Loma de Aróstegui)⁸². Esta construcción fue concebida tras la toma de conciencia de que existían deficiencias en la defensa de la Habana a pesar de que también se había construido el Castillo de Atarés (1763-1767) sobre la Loma de Soto que domina el fondo de la bahía⁸³. Durante el siglo XX también

1906 hasta 1958 sus galeras fueron utilizadas “para alojar a la tropa, prisión militar o residencia transitoria para presos políticos” (9).

⁸⁰ La Cabaña dejó de funcionar como reclusorio en la década de los años ochenta. Actualmente, al igual que el Castillo del Morro, forma parte del complejo turístico de La Ciudad de La Habana y es visitada como fortaleza colonial española. Asimismo, en esta construcción se celebra cada año la Feria del Libro de La Habana.

⁸¹ La noción de “palimpsesto” vinculada al ámbito espacial ha sido utilizada por Andreas Huyssen en *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (2003) y, específicamente en el contexto cubano, por José Quiroga en *Cuban Palimpsests* (2005).

⁸² Emilio Roig realiza una descripción detallada del Príncipe en el estudio citado anteriormente: “Tiene [...] la forma de un pentágono irregular con dos baluartes, dos semibaluartes y un rediente, grandes fosos, galería aspillera, camino abierto, revellines y galería de minas, almacenes, oficinas, aljibe y vastos alojamientos para su guarnición que solía ser de 900 hombres. Su artillería era de 60 piezas de todos calibres” (Roig de Leuchsenring 1960: 89).

⁸³ El Castillo de Atarés también fue utilizado como prisión durante la colonia y la época republicana. En octubre de 1933 *Bohemia* publicará un artículo sobre la funesta historia del castillo y sobre los

el Castillo del Príncipe sirvió como reclusorio penitenciario; como veremos, allí permanecería doce años (1919-1931) –y se formaría como escritor– Carlos Montenegro; bajo sus bóvedas también sufrirían encierro algunos revolucionarios de la década de los años treinta –como Pablo de la Torriente Brau–; asimismo, en el Príncipe serían reclusos numerosos presos políticos de los años sesenta y setenta, como Pedro Luis Boitel, quien moriría en una de sus celdas a consecuencia de una huelga de hambre en 1972⁸⁴.

Además de la reutilización de las construcciones coloniales como prisiones, durante el siglo XX también se edificaron nuevos establecimientos penitenciarios en la isla. Uno de los proyectos más relevantes fue el Presidio Modelo de Isla de Pinos –llamada también Isla de la Juventud y situada a sesenta kilómetros de la isla de Cuba y a ciento cuarenta y dos de La Habana⁸⁵–, construido por cuadrillas de presidiarios durante el gobierno de Gerardo Machado entre 1925 y 1926⁸⁶. Esta prisión tomó el modelo de

hombres (el capitán Crespo y sus ayudantes durante el gobierno de Gerardo Machado) que allí perpetraron numerosos crímenes contra los presidiarios. El artículo “El Castillo de Atarés”, escrito por Humberto Sánchez Ossorio, formaría parte de los textos que la revista publicó a partir del derrocamiento de la dictadura machadista y que denunciaban el funcionamiento y las condiciones de diversos establecimientos penitenciarios (el Vivac de La Habana, el Presidio Modelo de Isla de Pinos, La Cabaña, etc.): “Circundado de fosos profundos como todas las viejas fortificaciones coloniales, el Castillo de Atarés levanta su mole siniestra, tradicionalmente negra, como si sus espesos muros de piedra trasudaran incesantemente la sangre, ennegrecida por el tiempo, de las numerosas víctimas que han agonizado en su tenebroso recinto. Una misteriosa fatalidad histórica le confirió una misión sombría y trágica desde su fundación. El coloniaje desvirtuó su finalidad de reducto defensivo, convirtiéndolo en ergástulo sangriento, donde fueron condenados y sepultados para siempre muchos valientes adversarios de la opresión española y que se atrevieron a expresar sus anhelos de libertad. Sus celdas subterráneas tienen aspecto de téticas catacumbas. Nadie puede visitarlas sin experimentar una escalofriante sensación de tragedia. Sus paredes interiores, húmedas y rezumantes, son grises páginas de piedra donde están misteriosamente escritos los sufrimientos, las agonías y la muerte de los pobres seres condenados por los opresores. Las balas incrustadas en aquellos muros, son testimonios indelebles de los asesinatos que se perpetraron allí, fríamente, cobardemente, al amparo de la tiniebla y el silencio” (Sánchez Ossorio 1933: 34-35). El Castillo de Atarés, al igual que la Cabaña, representa un espacio “palimpséstico” en el que se imprimen distintos momentos de la historia, marcada repetidamente por la violencia y la muerte. Del mismo modo que La Cabaña o el Presidio Modelo, el espacio físico de esta prisión acabará por representar en su conjunto la fatalidad y tragedia ocurrida dentro de sus muros.

⁸⁴ A diferencia del Morro y La Cabaña, actualmente el Castillo del Príncipe no puede visitarse pues es un edificio de carácter exclusivamente militar.

⁸⁵ La situación geográfica del espacio penitenciario del Presidio Modelo fueron claves para su construcción y propiciaron la incomunicación y aislamiento que sufrieron los presidiarios durante su encierro.

⁸⁶ A Isla de Pinos también fue desterrado Martí tras el indulto concedido el 26 de septiembre de 1870 por mediación de José María Sardá y Gironella, quien lo llevó con él para Isla de Pinos a la finca “El

“Panóptico” de Jeremy Bentham –a imitación de la prisión de Joliet de Estados Unidos (Illinois, 1858-2002)– y estaba constituida por cinco edificios circulares (un comedor y cuatro edificios con celdas) y por varios edificios adjuntos (la administración, el hospital, etc.)⁸⁷.

Rogelio Zayas Bazán, Secretario de Gobernación durante el gobierno de Machado, escribió en 1928 *El Presidio Modelo*, memoria presentada al general Machado sobre la construcción del Presidio Modelo de Isla de Pinos, en la que elogia al entonces Presidente de la República de Cuba y analiza el desarrollo de la construcción del establecimiento penitenciario:

Usted Honorable Presidente, ha querido, honrándome con ello profundamente, que la erección del Presidio Modelo, sea una de las páginas constructivas, más altas y más fuertes, de su obra de gobernante. [...] Con plena justicia debe decirse que todos estos apremiantes trabajos preliminares fueron terminados a su debido tiempo y así el primero de febrero de 1926, usted Honorable Presidente, rodeado de su Consejo de Secretarios, de altos funcionarios y distinguidas personalidades del Gobierno, ante el entusiasmo desbordado y fervoroso de toda Isla de Pinos, pudo poner la primera piedra paletada de cal sobre aquella piedra que marcó, entre el esplendor de aquella mañana triunfal, la iniciación victoriosa de una obra, que al terminarse quedará como una de las más altas páginas de su incomparable obra de gobierno. (Zayas Bazán 1928: 16, 34)

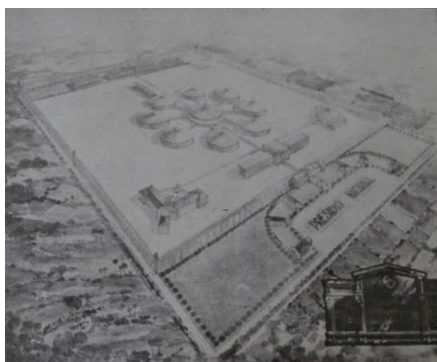
Zayas Bazán describe en su libro detalladamente los distintos edificios que constituían el penal (Casa de Administración, Locutorio, Galeras de observación y distinción, Auditorium, Biblioteca, Hospital, Gran Comedor, Galeras Circulares, Talleres, etc.) para dar muestra de la grandiosidad de la obra de Presidio Modelo. Aunque la ceremonia de inauguración de los trabajos se celebró en 1925 –en el libro se

Abra”: “A Martí le fue asignada la habitación en el segundo cuerpo de los edificios que forman la residencia de ‘El Abra’ que tiene entrada a la derecha y en ella estuvo hasta que fue desterrado a España” (De Carricarte 1923: 10,13).

⁸⁷ En el capítulo “El deber del testigo: Pablo de la Torriente Brau”, ampliaremos más detalladamente la información sobre este establecimiento penitenciario. Actualmente, a pesar de que los edificios circulares han sido abandonados y se encuentran en muy mal estado, el edificio del antiguo Hospital se ha convertido en el Museo del reclusorio y allí se pueden visitar las celdas donde estuvieron reclusos Fidel Castro y sus compañeros, así como una exposición sobre la historia del presidio.

incluye una fotografía en la que se vemos a Gerardo Machado firmar el acta de colocación de la primera piedra del penal– no fue hasta el 17 de febrero de 1928 que se inauguró la primera galera circular del Presidio Modelo (Zayas Bazán 1928: 115).

El Presidio Modelo funcionaría hasta 1967. Como veremos más adelante, el escritor y periodista Pablo de la Torriente dejaría un testimonio desgarrador sobre su experiencia como preso político en dicho establecimiento durante la década de los años treinta; Fidel Castro y otros miembros del movimiento 26 de Julio también estuvieron reclusos en el Presidio Modelo (1953-1955) tras el ataque al cuartel Moncada⁸⁸; posteriormente, en la década de los años sesenta, cumplirían allí parte de su condena Huber Matos, Eloy Gutiérrez Menoyo, Armando Valladares, Jorge Valls y Ángel Cuadra, entre otros⁸⁹.



Proyecto inicial del Presidio Modelo



Circulares del Presidio Modelo

⁸⁸ Castro escribiría en esta prisión su libro *La historia me absolverá*, una autodefensa ante la acusación del ataque. Se dice que los fragmentos de esta obra fueron escritos con zumo de limón en sustitución de la tinta entre cartas y pedazos de papel; Melba Hernández, Haydee Santamaría y Lidia Castro pasaban una plancha caliente por las hojas para poder descifrar el contenido del texto, que finalmente fue publicado como folleto en 1954 tras el juicio del Moncada.

⁸⁹ Durante esa década el Presidio Modelo de Isla de Pinos fue uno de los lugares en los que se llevó a cabo los diversos planes de trabajo forzoso para presos políticos: “El propósito de aplicar el trabajo forzoso a los presos políticos aparece ya en forma generalizada en 1960 con el llamado *Plan de Rehabilitación* ofrecido primero como voluntario o semiforzado. [...] Poco a poco dicho plan se fue haciendo más forzoso y arduo; de los servicios menores se pasó a exigir labores dificultosas y a veces improductivas, como fue en Isla de Pinos la de cavar trincheras. [...] Una más desnuda muestra de los deseos de Castro de implantar el trabajo forzoso para todos los presos políticos fue el *Plan Morejón*, puesto en práctica en 1963 en la Prisión de Isla de Pinos por el jefe de la guarnición, el teniente (luego capitán) Francisco López Morejón. Fue una especie de balón de ensayo de lo que sería el trabajo obligatorio de todo el penal. [...] A la luz de la experiencia anterior, en 1964 el Gobierno se decidió a formalizar la exigencia de trabajos forzados en el llamado *Plan Camilo Cienfuegos*. Ya no se trata aquí de un sistema semiforzado de proyección limitada sino de un programa abiertamente compulsorio en cuya instauración influyeron razones políticas, económicas y de pura represalia contra los que Castro gustaba llamar gusanos y contrarrevolucionarios (Córdoba 2001: 246-247).

Otro de los establecimientos construidos en las primeras décadas del siglo XX fue la cárcel de mujeres de Guanabacoa que, con ayuda de dos instituciones femeninas, la Alianza Nacional Feminista y el Lyceum, fue inaugurada en 1934. Ofelia Domínguez Navarro describió su experiencia como presa política durante la década del treinta en el libro *De 6 a 6. La vida en las prisiones cubanas* (1937), un estudio sociológico con tintes políticos en el que denuncia las condiciones insalubres y el funcionamiento penitenciario de dicho establecimiento.

Por otro lado, la cárcel de Boniato de Santiago de Cuba (1940) y el Combinado del Este (1977) forman parte de los establecimientos penitenciarios cubanos construidos en el siglo XX que, aún hoy, funcionan como reclusorios⁹⁰.

Las cárceles cubanas, a diferencia de otros establecimientos penitenciarios de Latinoamérica, no han sido convertidos en “lugares de memoria” –tomando la terminología de Pierre Nora– donde revisar las infamias de ciertos periodos de la historia⁹¹. Muchas de estas prisiones han adquirido nuevos significados⁹² –han sufrido

⁹⁰ La cárcel de Boniato fue una de las prisiones más duras para los presos políticos durante las décadas de los años setenta y ochenta. El Combinado del Este, una cárcel más moderna, fue construida como el Presidio Modelo por los propios presidiarios y en ella ha sido recluido en varias ocasiones el escritor contemporáneo Ángel Santiesteban, que en sus libros de cuentos *Los hijos que nadie quiso* (2001) y *Dichosos los que lloran* (2006) aborda en profundidad la temática carcelaria. Por otro lado, aunque no pueda considerarse propiamente una prisión, Villa Marista ha albergado a diversos presos entre sus muros y ha sido lugar de interrogatorios y torturas. Este antiguo colegio de los hermanos maristas de Cuba se convirtió en 1963 en sede de la Seguridad del Estado. Belkis Cuzá Malé, Heberto Padilla y Reinaldo Arenas fueron algunos de los escritores encerrados en Villa Marista en la década de los setenta.

⁹¹ Únicamente ha sido recuperada en profundidad la obra y testimonio de escritores presos que se vinculan de una u otra manera con el gobierno revolucionario (José Martí o Pablo de la Torriente Brau).

⁹² Es el caso de La Cabaña, por ejemplo, donde cada año se celebra la Feria del Libro.

diversos procesos de “resignificación” (Draper 2012: 7)⁹³– y, como ecos materiales del pasado, han reformulado la historia de manera selectiva⁹⁴.

1.3.2. Antecedentes de la literatura carcelaria cubana y ecos literarios en el siglo XX

Antes de profundizar en los textos de literatura carcelaria cubana del siglo XX, nos detendremos en los orígenes y desarrollo de esta literatura durante el siglo XIX con el fin de analizar la continuidad entre unos textos y otros –a pesar de que las circunstancias contextuales y políticas difieran enormemente– dentro de la “tradición literaria” del presidio en Cuba.

Rafael Saumell apunta, en su estudio *La cárcel letrada* (2012), que el primer antecedente de la literatura carcelaria cubana es la *Autobiografía* (1835) del esclavo mulato Juan Francisco Manzano, el “primer texto escrito por un prisionero en la literatura cubana” (Saumell 2012: 21-22). A pesar de tratarse de un texto no propiamente carcelario –pues no se desarrolla *en/sobre* la prisión– sino más bien antiesclavista, sí existen puntos de conexión con la literatura carcelaria –escritura “resistente” contra un poder hegemónico, la centralidad del sujeto subalterno, etc.–, ya que los contextos de encierro y represión del esclavo y del prisionero podrían ser de

⁹³ Susana Draper analiza, en su estudio *Afterlives of Confinement. Spatial Transitions in Postdictatorship Latin America* (2012), la reconfiguración de distintas cárceles latinoamericanas (la prisión Punta Carretas de Montevideo, la cárcel del Buen Pastor en Córdoba y diversos Centros Clandestinos de Detención argentinos, que han reformulado el pasado a través de su transformación en centros comerciales y culturales, museos, lugares de memoria etc. en la era postdictatorial. La autora estudiará la “museificación de la memoria” y el “memory marketing” en estos espacios carcelarios resemantizados.

⁹⁴ La Cabaña y el Morro se visitan como fortalezas coloniales –nunca como cárceles del siglo XX– y el Museo del Presidio Modelo de Isla de Pinos se centra en el encarcelamiento de Fidel Castro y sus compañeros pero ignora u oblitera la de los presidiarios de los años sesenta.

cierta forma asimilables⁹⁵. Sin embargo, considero que el verdadero origen de la literatura carcelaria cubana vendrá representada por los escritores Gabriel de la Concepción Valdés –conocido como “Plácido”–, Juan Clemente Zenea y, sobre todo, José Martí.

Plácido fue acusado de participar en una conspiración de negros y mestizos contra el poder colonial, una conjura contra la raza blanca, en la llamada “Conspiración de la Escalera”; acusación que le llevó a la cárcel y, posteriormente, a ser fusilado en Matanzas el 28 de junio de 1844⁹⁶. Algunos de los poemas que compuso este escritor mulato durante su encierro tienen un carácter festivo y popular, como el romance “Mi prisión”⁹⁷ –donde la voz poética se sitúa con positividad frente a la experiencia carcelaria–; la mayoría, sin embargo, están atravesados por el sufrimiento y poseen un tono de adversidad latente, como las odas “Plegaria a Dios”⁹⁸ y “Adiós a mi lira”⁹⁹ o los sonetos “La fatalidad” y “Despedida a mi madre”¹⁰⁰.

⁹⁵ Según Antonio Benítez Rojo, la cultura caribeña se constituye a partir de la polarización entre el discurso de resistencia –“el del esclavo, el del negro, el del proletariado agrícola”– y el discurso de poder –“el del azúcar”– (Benítez Rojo 1989:312).

⁹⁶ En marzo de 1843 Plácido sufriría una primera prisión de seis meses en la cárcel de Trinidad tras ser denunciado por supuestas actividades conspirativas. El 30 de enero de 1844 sería encarcelado de nuevo acusado de ser uno de los cabecillas de la “Conspiración de la Escalera” (De la Concepción Valdés 2009: 224). Antes de ser ejecutado, Plácido fue puesto en capilla en el hospital de Santa Isabel y allí escribió a su esposa una carta de despedida: “Alma mía, adiós. Consuélete al menos el saber que mis últimos votos son por la paz y felicidad de Cuba y que mis postreros pensamientos se han partido con igualdad entre mi madre, Rafaela y Gila...” (186). Salvador Arias describe con detalle el proceso y condena al que se vio sometido el poeta: “El fusilamiento del poeta ocurrió al amanecer del 28 de junio de 1844, en una explanada situada en la barriada matancera de Versailles, ante miles de espectadores, muchos de ellos esclavos conducidos allí por sus amos para que la contemplación de aquel sangriento hecho les sirviera de ‘escarmiento’. Los once reos fusilados entonces, después de un arbitrario proceso, representaban a las capas más distinguidas de negros y mulatos, ya fuese por sus conocimientos, riquezas o popularidad” (5).

⁹⁷ “Si su interés conociera, / Rogárale siempre a Dios, / Que de cada cuatro meses / Me tuviera preso dos. / Y quedara convencida, / Como una y una son dos, / Que cual hay bienes malditos, / Hay males de bendición” (De la Concepción Valdés 1900: 89).

⁹⁸ Según el recopilador de sus *Poesías Completas* de 1900, los versos de esta composición “los iba recitando el poeta en voz clara, firme y enérgica cuando marchaba al cadalso” (De la Concepción Valdés 1900: 383): “Ser de inmensa bondad, Dios poderoso, / A vos acudo en mi dolor vehemente; / Extended vuestro brazo omnipotente, / Rasgad de la calumnia el velo odioso / Y arracad este sello ignominioso / Con que el mundo manchar quiere mi frente / [...] Mas si cuadra a tu suma Omnipotencia / Que yo perezca cual malvado impío, / Y que los hombres mi cadáver frío, / Ultrajen con maligna complacencia / Suene tu voz; y acabe mi existencia / Cúmplase en mí tu voluntad, ¡Dios mío!” (382).

⁹⁹ El poema se tiñe de desesperación y angustia ante la inocencia proclamada por la voz poética: “Adiós, mi lira: a Dios encomendada / Queda de hoy más: ‘adiós’... yo te bendigo. / Por ti serena el

El poeta Juan Clemente Zenea, tras haber emigrado de Cuba en 1865, volvió a la isla a fines de 1870 pero, capturado por los españoles, fue acusado de conspirar contra el poder colonial, encarcelado y fusilado en 1871¹⁰¹. Zenea sería encerrado en un calabozo de La Cabaña –al igual que ocurriría muchos años después con los numerosos presos políticos–; allí su mayor tormento fue “la inacción absoluta, la desesperante monotonía y vacuidad de la existencia, el no serle lícito leer, ni escribir, ni hablar, nada que por un instante pudiese distraer su espíritu de la cruel situación de reo político circundado de enemigos encarnizados, de víctima secuestrada del mundo y por anticipación sometida a largo y lento martirio” (Piñeyro 1901: 212). Sin embargo, Zenea, reo de alta traición sometido a una rígida incomunicación, logró escribir en su celda dieciséis composiciones, dirigidas fundamentalmente a su mujer y a su hija, que fueron publicadas póstumamente bajo el nombre de “Diario de un mártir”¹⁰². Estos poemas

ánima inspirada / Desprecia la crueldad del hado enemigo: / Los hombres te verán hoy consagrada. / Dios y mi último adiós quedan contigo, / Que entre Dios y la tumba no se miente. / Adiós, voy a morir... ¡Soy inocente!” (381).

¹⁰⁰ El signo de lo “fatal” vuelve a perpetuarse al comienzo de esta composición –“Si la suerte fatal que me ha cabido / Y el triste fin de mi sangrienta historia” (37)– y, como veremos, será una constante en la poesía de Juan Clemente Zenea y, en el siglo XX, en la obra de Reinaldo Arenas.

¹⁰¹ Enrique Piñeyro, en su estudio *Vida y escritos de Juan Clemente Zenea* (1901), detalla el regreso del poeta a Cuba y su posterior condena y encarcelamiento: “Conducido a la Habana, sepultado vivo en un calabozo, fue juzgado militarmente, sentenciado otra vez a muerte, y por último ejecutado después de ocho meses de incomunicación estricta. [...] Contaba únicamente treinta y nueve años, y parecía un anciano decrepito, como observaban cuantos al pasar lo veían recluido en el fondo de su jaula, cual si fuese un animal dañino. [...] Tenía además, desde su captura en Santa Rosa y el viaje a pie entre soldados a Puerto Príncipe, llagas malignas en las piernas, que la humedad del calabozo había exacerbado, y Valmaseda [...] lo mantenía secuestrado a pesar de estar concluido el sumario, le impedía todo ejercicio y todo recurso en alivio de sus dolencias, negándole hasta la visita del médico que seriamente necesitaba, por no interrumpir la incomunicación” (Piñeyro 1901: 5-6, 219-220). Según el crítico cubano, el poeta fue fusilado el 25 de agosto en uno de los fosos de la Cabaña que se utilizaban para tales fines y que posteriormente sería bautizado como el “Foso de los Laureles”: “Fue llevado con las manos siempre encadenadas, entre dos filas de soldados, a un patio o foso del castillo, donde ya lo aguardaba el resto de la guarnición. Las tropas con el arma al pie ocupaban tres lados de un vasto cuadrado; el cuarto era una pared elevada cuyo revestimiento de cal y arena roto por partes daba fe de las numerosas impías ejecuciones allí consumadas. [...] En ese ancho patio y en esa hora suprema no había en torno a él más que soldados y agentes del gobierno” (238).

¹⁰² Piñeyro explica que estas composiciones fueron primero memorizadas “por falta de medios de consignarlas por escrito” y luego “copiadas por él con lápiz, en letra casi microscópica y renglones muy menudos, sobre unas cuantas cuartillas de mal papel, que consiguió no sé cómo, y entregó el día de víspera de su ejecución al cónsul de los Estados Unidos” (214). El crítico señala que las dieciséis “patéticas” composiciones fueron publicadas por él por primera vez en el periódico *El Mundo Nuevo* de Nueva York bajo el nombre “Diario de un mártir” que después conservaría. Asimismo, en 1871

poseen, según Enrique Piñeyro, “el mismo acento desolado, la misma profundidad de emoción, la misma dolorosa y comunicativa sinceridad”, y considera que “más que versos, más que estrofas” son “una explosión de llanto continuo, incoercible, inconsolable” (215)¹⁰³. Las composiciones de Zenea podrán vincularse a las de los escritores presos del siglo XX que escriben dentro de la cárcel –fundamentalmente a las de los presos políticos– en tanto que son expresión íntima de su desolación y proyectan en el texto el sufrimiento de la experiencia carcelaria vivida¹⁰⁴. Muchas de los poemas de “Diario de un mártir” –“El 15 de enero en mi prisión”, “Recuerdo de México”, “Ayer y hoy”, “Entonces”, “Esa canción” y “Al despertar”– constituyen un canto melancólico de un pasado dichoso que se contrapone con el aciago presente de la prisión donde se sitúa la voz poética. El sino del poeta está marcado por la desgracia y la pesadumbre¹⁰⁵ y, en su presente, anhelante, solo es capaz de expresar su amargo desconsuelo¹⁰⁶: “¿Y estas son las hermosas / Albas del porvenir? –¡Delirio insano! / ¡Ay mis lirios y rosas! / ¡Oh dichas engañosas! / ¡Oh breves gozos de amor humano!” (Zenea 1871: 18)¹⁰⁷. Por último, cabría señalar que la experiencia carcelaria de Juan Clemente Zenea sería

aparecería en México *Álbum de un moribundo*, un recopilatorio de algunas estas composiciones con el subtítulo “Últimas poesías de Juan Clemente Zenea. Escritas en su prisión antes de subir al cadalso”.

¹⁰³ Rafael Pombo afirmaría que estas composiciones, sin pulir ni limar, “son todas sangre y dolor [...] débiles sombras de congojas y angustias que no alcanzan a describirse. El simple hecho es horroroso, y la palabra no puede ennegrecerlo más. En la desnuda sencillez de casi todos estos cuadros hay una verdadera exageración de pena que da a cada nota la sonoridad de un doble funeral” (Piñeyro 1901: 215). Como veremos, dentro de nuestro estudio el poeta que proyecta por excelencia el dolor de la experiencia carcelaria en la escritura será Jorge Valls.

¹⁰⁴ Por otro lado, en el poema de Zenea “La despedida”, fechado el 3 de noviembre de 1870, se establece un diálogo imaginario entre la mujer, la niña y el poeta; este mismo recurso dialógico será utilizado por Jorge Valls en algunas de las composiciones que hemos llamado “poemas-diálogo” o “poemas-escena” de su libro *Donde estoy no hay luz y está enrejado* (1981).

¹⁰⁵ El poema V de este recopilatorio incide en el nefasto destino de la voz poética: “Cuando ya el destino / la hora fatal del infortunio suena / Y sus alas los ábregos sacuden, / Llega una pena, alcánzala otra pena, / Prénsase el corazón, y en torbellino / Todos los males a la vez acuden” (Zenea 1871: 15).

¹⁰⁶ En la composición “No más”, la voz poética pone en equivalencia la prisión, la enfermedad y las “negras pasiones” (Zenea 1871: 19); como veremos, la enfermedad es una constante en los textos carcelarios de literatura cubana del siglo XX, tanto como exposición de un cuerpo degradado y sufriente, como metáfora de un sistema putrefacto y aniquilador.

¹⁰⁷ En la composición “Esa canción!” nuevamente se pone en primer plano la desgracia del poeta y su desesperanza ante el futuro: “Le dicen ay! que su infortunio es cierto; / Y que antes que el mísero sucumba / Bien puede el corazón reposar yerto / Cual reposa el cadáver en la tumba, / Porque es verdad que su esperanza ha muerto!” (21).

revisada –y, de cierto modo, reescrita– en el siglo XX en la obra teatral de Abilio Estévez *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* (1987), donde en la era contemporánea un poeta se dirige a la celda que ocupó Zenea en La Cabaña para buscar “la verdad” y, junto al carcelero, reconstruye la vida del escritor decimonónico fusilado¹⁰⁸.

Como ya anunciábamos anteriormente, el máximo representante de la literatura carcelaria cubana del siglo XIX fue José Martí con el texto *El presidio político en Cuba* (1871), que se erige como un testimonio poético sobre la experiencia carcelaria del autor en el Presidio Departamental de Cuba (La Habana) y sobre los trabajos que realizó durante su reclusión en las canteras de San Lázaro –en la conocida con el nombre de “La Criolla” (De Carricarte 1923: 8)–, y, al mismo tiempo, como acusación y denuncia hacia el gobierno español, que permitía y fomentaba un sistema penitenciario deshumanizado y degradante¹⁰⁹. Martí fue acusado de infidencia y en su sentencia fue condenado “a la pena de seis años de trabajos forzados en el Presidio Departamental cumpliéndola desde el 4 de Abril [de 1870] hasta el 30 de Septiembre” (5). Se le rapó el cabello, fue “marcado en la primera galera de blancos, con el número 113” (8) y fijado con unos grilletes que le produjeron una profunda lesión en la pierna derecha¹¹⁰. Las

¹⁰⁸ Según Ilena Azor, la obra de Estévez contribuye a la polémica gestada alrededor de algunos aspectos de la vida de Zenea que ya había anunciado José Lezama Lima: “La ambigua conducta política de Zenea, una de las mejores voces de la poesía cubana del siglo XIX, lo convierte en un raro ejemplar humano, donde el teatro actual puede explorar conceptos como: patria, deber, arte, destino y conciencia histórica. La revisión crítica que la sociedad cubana emprendió sobre sí misma desde mediados de los años ochenta, venía generando desde antes su propio discurso dramático y escénico. La obra de Estévez participa de ese lenguaje, el juicio que la actualidad no puede dejar de realizar sobre temas tan urgentes” (Azor 2010: 113)

¹⁰⁹ Ana Cairo Ballester señala, en su artículo “Un altivo Prometeo, escritor de *El presidio político en Cuba*”, la hibridez genérica del texto: “de la primera a la quinta [parte] constituye un breve *ensayo* transido de lirismo poético; y de la sexta a la duodécima se elabora una *narración*. [...] La imbricación de un ensayo lírico y una narración en la estructura profunda del texto fundamentan la naturaleza poligenérica, tan cara al gusto romántico” (Cairo 1995: 258, 261).

¹¹⁰ De hecho, Arturo R. De Carricarte afirma que en el acta de defunción de Martí el doctor consignó que la lesión aún parecía visible: “Que presenta además en la pierna derecha y en su tercio superior una hendidura especial de la piel correspondiendo a dicha hendidura un color algo más oscuro que el del resto del cuerpo, pruebas evidentes de haber sufrido en aquella parte, durante algún tiempo, una presión con la contusión consiguiente, producidas por un anillo de hierro colocado en dicho punto” (8-9).

marcas corporales, como veremos, serían utilizadas por el autor para articular un discurso que parte del encierro como experiencia corporal proyectada en una escritura también herida y estigmatizada.



Retrato de Martí en traje de presidiario¹¹¹

El presidio político en Cuba sentará las bases de la representación del espacio carcelario y del hombre presidiario en la literatura cubana del siglo XX: por un lado, sus imágenes del presidio vinculadas a lo infernal, lo tenebroso e inmundado se perpetúan constantemente en textos carcelarios posteriores¹¹², y, por otro lado, su utilización del cuerpo como eje articular del discurso carcelario también será una de las constantes en autores contemporáneos¹¹³.

¹¹¹ El original de esta fotografía tiene escrito al dorso un poema de Martí que está dirigido a su madre y fechado en el Presidio el 28 de agosto de 1870: “Mírame, madre, y por tu amor no llores: / Si esclavo de mi edad y mis doctrinas / Tu mártir corazón llené de espinas, / Piensa que nacen entre espinas, flores” (Martí 1944: 9).

¹¹² Veremos más adelante que el espacio carcelario será representado, en la mayoría de las obras de literatura cubana del siglo XX, como un espacio oscuro, inmundado, putrefacto, y atravesado por la muerte, la enfermedad o el dolor. Estas imágenes están relacionadas con los espacios “hostiles” a los que alude Gaston Bachelard en *La poética del espacio* y que, según el autor, “solo pueden estudiarse refiriéndose a materias ardientes, a las imágenes de apocalipsis” (Bachelard 1965: 28).

¹¹³ Como ya comentamos anteriormente, la centralidad del elemento corporal en el discurso literario carcelario se debe principalmente a que se trata de una experiencia física vivida desde el cuerpo (el encierro, el hambre, los castigos) y, por ello, en diversas ocasiones, narrada o poetizada desde ese lugar (desde lo que llamaremos la “memoria sensible”). La representación del cuerpo presidiario en los distintos textos del siglo XX irá desde lo grotesco (cuerpo monstruoso o deformado, hiperbólico; por

El *Infierno* de Dante es el principal intertexto utilizado en la literatura carcelaria cubana desde Martí. El universo de seres marginales pecadores y castigados que habitan en la oscuridad del inframundo dantesco se corresponde con la representación del espacio carcelario; cuerpos doloridos, apiñados, desnudos, sin cabeza, deformes o enfermos serán algunas de las representaciones del hombre preso en la literatura cubana carcelaria que se vinculan directamente con la obra de Dante¹¹⁴. Martí realiza un retrato desolador del presidio y de los hombres presos aludiendo en diversas ocasiones a la obra e imaginario del autor italiano:

Dante no estuvo en presidio. Si hubiera sentido desplomarse sobre su cerebro las bóvedas oscuras de aquel tormento de la vida, hubiera desistido de pintar su Infierno. Las hubiera copiado, y lo hubiera pintado mejor. [...]

Los tristes de la cantera vinieron al fin. Vinieron dobladas las cabezas, harapientos los vestidos, húmedos los ojos, pálido y demacrado el semblante. No caminaban, se arrastraban; no hablaban, gemían [...] y caminaron apoyándose en las paredes, y miraron con desencajados ojos, y cayeron en sus puestos, como caían los cuerpos muertos de Dante. (Rodríguez La O 2007: 55, 68-69)

En *El presidio político en Cuba* se utilizan distintos mecanismos literarios que textualizan el dolor de la experiencia carcelaria a través del cuerpo –y que repetirán en diversas obras de literatura carcelaria cubana del siglo XX–, tales como la visualización textual del dolor, la apropiación del dolor ajeno, la presencia del cuerpo lllagado o el cuerpo enfermo, el dolor silenciado o la proyección del cuerpo herido en el cuerpo social¹¹⁵. Martí anuncia desde sus primeras líneas el topos fundamental del libro –el

ejemplo en Carlos Montenegro, Reinaldo Arenas), lo animal o cosificado (Pablo de la Torriente Brau, Ofelia Domínguez, Ángeles Caiñas, Jorge Valls), lo fantasmático y cadavérico (Carlos Montenegro, Pablo de la Torriente Brau), hasta diferentes imágenes de un cuerpo herido, fragmentado, desarticulado; todos estos imaginarios corporales “somatizan” la desintegración del ser humano y su anulación-aniquilación en el presidio como espacio deformador y desindividualizador.

¹¹⁴ Veremos como el intertexto dantesco atravesará la obra carcelaria de Carlos Montenegro, Ángeles Caiñas o Reinaldo Arenas.

¹¹⁵ La importancia que se da en el relato al elemento visual –y que, posteriormente, tendrá su reflejo en el libro de Pablo de la Torriente Brau *Presidio Modelo*– es analizada por Ana Cairo: “En *El presidio*... se generan imágenes visuales que podrían considerarse *secuencias gráficas* al modo de Goya; pero en el caso específico de imágenes como la de viruela, podría evocarse la *secuencia cinematográfica* por el énfasis en la dinámica de los movimientos” (Cairo 1995: 260).

sufrimiento— y la dicotomía interior/exterior que este presupone: “Dolor infinito debía ser el único nombre de estas páginas. Dolor infinito, porque el dolor del presidio es el más rudo, el más devastador de los dolores, el que mata la inteligencia, y seca el alma, y deja en ella huellas que no se borrarán jamás” (Rodríguez La O 2007: 55). La voz narrativa se identifica o asimila con la materia de su sufrimiento, el grillete —cosificándose de ese modo—, y con la materialización física de ese dolor, la sangre: “Yo no soy aquí más que un grillo que no se rompe entre otros mil que no se han roto tampoco. Yo no soy aquí más que una gota de sangre caliente en un montón de sangre coagulada” (67)¹¹⁶. Ese dolor “infinito” —sin límites— al que alude el escritor al comienzo de su testimonio, es el dolor profundo o invisible que tiene su correspondencia exterior y palpable en la infinitud de dolores físicos vividos en la prisión, tanto propios como ajenos. Martí hablará de las “grietas” de su cuerpo —utilizadas como “artificio lingüístico y, a la vez, retórico” (Jiménez 1995: 180)— para exponer y mostrar una corporalidad herida, triturada, rota, ante los ojos de un padre que llora desconsoladamente —y cuyas lágrimas se funden con la sangre y el fango— y ante un lector que visualmente también es capaz de “leer” ese dolor en la herida:

Y ¡qué día tan amargo aquel en que [mi padre] logró verme, y yo procuraba ocultarle las grietas de mi cuerpo, y él colocarme unas almohadillas de mi madre para evitar el roce de los grillos, y vio al fin, un día después de haberme visto paseando en los salones de la cárcel, aquellas aberturas purulentas, aquellos miembros estrujados, aquella mezcla de sangre y polvo, de materia y fango, sobre las que me hacían apoyar el cuerpo, y correr, y correr! ¡Día amarguísimo aquel! Prendido a aquella masa informe, me miraba con espanto, envolvía a hurtadillas el vendaje, me volvía a mirar, y al fin, estrechando febrilmente la pierna triturada, rompió a llorar! Sus lágrimas caían sobre mis llagas; yo luchaba por secar su llanto; sollozos desgarradores anudaban su voz, y en esto sonó la hora del trabajo, y un brazo rudo me arrancó de allí, y él quedó de rodillas en la tierra mojada con mi sangre, y a mí me empujaba el

¹¹⁶ Esta misma identificación de la voz poética con el elemento que lo encadena, es decir, esa cosificación del hombre en el espacio carcelario, también se reflejará en el poemario de Jorge Valls *Donde estoy no hay luz y está enrejado* (1981) y, específicamente, en el poema “¡Cómo debía de quererte!”: “Yo no soy sino alambre encadenado” (Valls 1984: 25).

palo hacia el montón de cajones que nos esperaba ya para seis horas. (Rodríguez La O 2007: 74)¹¹⁷

Esta exteriorización del dolor —esa muestra de la herida— también funcionará como mecanismo de textualización del dolor ajeno¹¹⁸. Martí escribirá no solo su dolor sino también el dolor de los otros, de sus compañeros don Nicolás del Castillo, un hombre de setenta y seis años, y Lino Figueredo, un niño de doce¹¹⁹. “Magullado y ensangrentado” se presenta el cuerpo del anciano, cuya espalda está cubierta casi completamente por una llaga, fruto del azote violento y repetido con el sable. El escritor establece una analogía entre Jesucristo —que representa por excelencia el cuerpo sufriente— y Castillo, ambos “Nazarenos infortunados”; este paralelismo entre Cristo y el presidiario dará lugar a la representación metafórica del “cuerpo crucificado” que encontramos en distintos textos carcelarios cubanos del siglo XX¹²⁰.

¹¹⁷ La visualización textual del dolor a través del elemento corporal será un recurso literario utilizado también por Pablo de la Torriente Brau, Ofelia Domínguez Navarro, Ángeles Caiñas y Jorge Valls. Frecuentemente, y sobre todo en los textos testimoniales —como en este de Martí, *El presidio político en Cuba*—, se recurre a una narración en presente que sitúa al lector ante una visión inmediata o concreta del horror narrado: “Es la cantera extenso espacio de ciento y más varas de profundidad. [...] Estrechos son los caminos que entre los montones quedan, y apenas si por sus recodos encuentros puede a veces pasar un hombre cargado. Y allí, en aquellos recodos estrechísimos, donde las moles de piedra descienden frecuentemente con estrépito, donde el paso de un hombre suele ser difícil, allí arrojan a los que han caído en tierra desmayados, y allí sufren, ora la pisada del que huye del golpe inusitado de los cabos, ora la piedra que rueda del montón al menor choque, ora la tierra que cae del cajón en la fuga continua en que se hace allí el trabajo. [...] Esto y la carrera vertiginosa de cincuenta hombres, pálidos, demacrados, rápidos a pesar de su demacración, hostigados, agitados por los palos, aturdido por los gritos; y el ruido de cincuenta cadenas, cruzando algunas de ellas tres veces el cuerpo del penado; y el continuo chasquido del palo en las carnes, y las blasfemias de los apaleadores, y el silencio terrible de los apaleados, y todo repetido incansablemente un día y otro día, y una hora y otra hora, y doce horas cada día: he ahí pálida y débil la pintura de las canteras” (Rodríguez La O 2007: 74-76).

¹¹⁸ Pablo de la Torriente y Ofelia Domínguez —y, de cierto modo, también Ángeles Caiñas— se alzan como testigos de un espectáculo doloroso e incomprensible; al igual que en Martí, a través de su escritura las voces e historias de los sujetos subalternos (los presidiarios y presidiarias comunes que no son capaz de “narrarse”) fueron desveladas. La narración del “otro” —un “otro” invisibilizado, indecible, inenarrable— se utiliza como recurso literario en los testimonios de estos autores.

¹¹⁹ Martí publicaría en *La Soberanía Nacional* de Cádiz el 24 de marzo de 1871 un artículo titulado “Castillo”, donde aparecen fragmentos de *El presidio político en Cuba* (publicado posteriormente en julio o agosto de 1871) junto a otros que nos muestran desde una prosa descarnada y sufriente a la figura del anciano como “personificación de Cuba actual”: “En estas páginas, no se encontrará más que la verdad, porque la verdad es tan horrible en lo que voy a decir, que no se puede decir más que la verdad. [...] Los dolores ignorados, suelen ser siempre los más terribles dolores. [...] Tanto horror no tiene nombre. Tanto dolor no se puede comentar” (Martí 1953: 497-498, 500).

¹²⁰ La imagen de Cristo será ampliamente utilizada tanto en la obra carcelaria de Carlos Montenegro como en la de Jorge Valls.

La visión dolorosa del cuerpo del anciano convierte la escritura de Martí en “letra herida”, letra corporeizada que derrama sangre: “La pluma escribe con sangre al escribir lo que yo vi; pero la verdad sangrienta es también verdad” (72). El dolor atraviesa el texto que –también como cuerpo– queda roto, desangrado y cuya fractura se refleja formalmente en la escritura a través de la frase corta, repetida, la exclamación afligida o el grito acusatorio¹²¹. La representación del dolor en el cuerpo del niño Figueredo –también azotado, apaleado– vendrá protagonizada por la enfermedad de la viruela; un cuerpo lleno de pústulas, fantasmático, desgastado y deformado –“convertida en negra llaga la cara, en negras llagas las manos y los pies”– donde “la erupción se mostraba [...] viva, supurante, purulenta” (85)¹²². Martí se apropia de ese dolor ajeno –del dolor del anciano y del niño– para incorporarlo a su experiencia carcelaria y a su memoria. Asocia antitéticamente el sufrimiento con el goce y postula que el dolor implica un nacimiento para “la vida del bien”: “Sufrir es quizás gozar. Sufrir es morir para la torpe vida por nosotros creada, y nacer para la vida de lo bueno, única vida verdadera” (67)¹²³.

El dolor, inarticulable verbalmente por el preso, se proyecta en el retrato de aquellos que regresan de las canteras, exhaustos, cuya palabra ha sido deglutida por el mismo sufrimiento –Martí habla de “el silencio terrible de los apaleados” (74)–, y que solo son capaces de emitir el sonido pre-verbal de un gemido: “Los tristes de la cantera vinieron al fin. Vinieron, dobladas las cabezas, harapiientos los vestidos, húmedos los ojos, pálido y demacrado el semblante. No caminaban, se arrastraban; no hablaban, gemían” (68).

¹²¹ La concepción del texto como cuerpo, y, en este caso, del texto como cuerpo herido, se proyectará completamente en el poemario de Jorge Valls que analizaremos: *Donde estoy no hay luz y está enrejado* (1981).

¹²² La enfermedad como tópico también atravesará numerosos textos de la literatura carcelaria cubana del siglo XX en autores como Carlos Montenegro, Ofelia Domínguez Navarro o Reinaldo Arenas.

¹²³ La unión placer/sufrimiento que plantea Martí en su narración también se repetirá en el discurso poético de Jorge Valls.

En el texto, por tanto, se asimila la figura desarticulada del cuerpo del prisionero – desgastado, desencajado, dolorido– a su incapacidad de pronunciar palabra alguna¹²⁴.

En conjunto, la deshumanización y desintegración del hombre en presidio viene reflejada en los cuerpos cosificados, moribundos, alienados, desarticulados, fragmentados o heridos que se presentan en la mayoría de los textos de la literatura carcelaria cubana del siglo XX. Asimismo, esta misma representación del cuerpo del prisionero tendrá su reflejo en la plástica cubana contemporánea; el escultor Roberto Estopiñán nos presenta la figura del presidiario cubano –“Prisionero político desconocido”– sin rasgos, desindividualizado, con la cabeza inclinada hacia abajo, atravesado del cuello a los pies por una alambrada que lo cerca y lo subyuga¹²⁵.



Maqueta de piedra “Prisionero político desconocido”



Imagen del monumento al preso político desconocido

¹²⁴ Estas mismas imágenes de la desarticulación corporal y lingüística de los hombres que llegan de las canteras tendrán su reflejo fundamentalmente en los textos de Pablo de la Torriente Brau y Ángeles Caiñas. En Jorge Valls, la incapacidad del lenguaje para “decir” el dolor vendrá representada por el grito y por la interjección “ay”.

¹²⁵ Rosario Hiriart publicó en 2006 una serie de poemas en prosa bajo el título de *Prisionero político desconocido*, que parten de una de las maquetas de piedra sobre “Prisionero político desconocido” que Roberto Estopiñán le regaló. Estas composiciones también perpetúan la representación del prisionero como cuerpo desarticulado y alienado: “Míralo solo. Ahí está. Quedó sin manos. Muñón de hombre que silenció el tirano. [...] Descansa, ya no temas. No es un cuerpo extraño, es el tuyo aunque no se te parezca” (Hiriart 2006: s/p). Hiriart ya había publicado en 1991 un relato poético, *La última película*, con dibujos de Estopiñán sobre el presidio femenino cubano dedicado “a Martha Frayde, a las innumerables presas políticas de Nuevo Amanecer y a todas las mujeres de las cárceles de Cuba comunista”: “Sí, existen. Están. Estuvieron. Valen poco. Mujeres. Viajeras pintadas. Animales de rostro reemplazable. Caracoles prisioneros en una ciudad giratoria de nuevo amanecer [...] Las mujeres (que también llenaron / las cárceles) son testigo y testimonio. / Serán escuchadas / porque lograron sobrevivir / por encima del terror y la ceniza” (Hiriart 1991: s/p).

Por otro lado, Celina Manzoni afirma en su estudio “Estudios con el cuerpo. Textos testimoniales de Martí” que en *El Presidio Político en Cuba* “la retórica textual se arma de tal modo que lo que son cicatrices en el cuerpo individual pueden ser leídos como señales en el cuerpo social: habla de la ‘horrorosa anatomía’ de la injusticia, y arma una historia política de avidez y locura mediante la acumulación y la exasperación de las imágenes corporales” (Manzoni 1995: 17-18). Martí interpreta la dislocación corporal del prisionero como imagen del cuerpo social, también fracturado y enfermo de violencia e inhumanidad; esta proyección individual del cuerpo herido o enfermo en el espacio social también se reflejará en algunas de las obras carcelarias del siglo XX que analizaremos¹²⁶.

Por último, debemos señalar también como antecedente de la literatura carcelaria cubana, el conjunto de testimonios sobre los cubanos deportados por los españoles a Fernando Poo y Chafarinas (1869-1898) como consecuencia de su sublevación independentista¹²⁷. Estas obras aparecieron entre las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del siglo XX –*Los deportados a Fernando Poo en 1869* (1892) de Juan B. Salu[v]et¹²⁸, *Los confinados a Fernando Poo e Impresiones de un viaje a Guinea* (1899) de Francisco Javier Balmaseda y *De La Habana a Chafarinas* (1900) de Ambrosio Valentín López¹²⁹– y constituyen una férrea denuncia de las miserables

¹²⁶ Particularmente, en la obra de Ofelia Domínguez Navarro y Reinaldo Arenas.

¹²⁷ Otros lugares de deportación fueron Ceuta, Melilla y Cartagena.

¹²⁸ En 1976, el profesor Julio A. León recopila y estudia la obra poética y epístolas escritas por algunos de los deportados a Fernando Poo en la obra *Poemas y cartas de los deportados cubanos en la isla de Fernando Poo*. Asimismo, detalla las condiciones en las que vivían allí: “Los españoles tomaron posesión de ella casi tres siglos más tarde convirtiéndola en una prisión política. No construyeron grandes fortificaciones solamente un castillo que tenía una guarnición permanente de casi 200 hombres. Los condenados vivían en completa libertad en la isla, sufriendo las inclemencias del clima. Ellos tenían que proveerse alimentos y albergues. Esta isla fue utilizada por la Metrópoli para deportar a los cubanos separatistas. Allí murieron decenas de patriotas cubanos” (León 1976: 4). En este caso, el espacio insular –limitado y cercado por su propia geografía– funcionaría completamente como una prisión,

¹²⁹ Existen otras obras y estudios sobre el fenómeno de la deportación de cubanos a finales del siglo XIX: *Deportación a Fernando Poo* (1869) de M. Bravo Senties; *Los mártires cubanos en 1869: la más exacta narración de las penalidades y martirios de los 250 deportados políticos a Fernando Poo*

condiciones de traslado y confinamiento en que vivieron los deportados en aquellas islas españolas¹³⁰.

1.3.3. Intelectuales y poder. Dictadura y presidio. La isla de Cuba como cárcel

Dentro de nuestro estudio sobre literatura carcelaria cubana profundizaremos en las relaciones entre los intelectuales y el poder en distintas épocas del siglo XX. A excepción de Carlos Montenegro –preso común formado como escritor en el presidio, cuya obra, excepcionalmente, circuló por diferentes medios periodísticos–, Ángeles Caiñas –ingresó en el Presidio Modelo de Isla de Pinos por su propia voluntad– y Juana Rosa Pita –desde el exilio estableció una correspondencia epistolar y poética con el escritor preso Ángel Cuadra–, los demás autores que abordamos en nuestro análisis –Pablo de la Torriente Brau, Ofelia Domínguez, Reinaldo Arenas, Jorge Valls y Ángel Cuadra– fueron intelectuales encarcelados por su oposición al gobierno del momento –Gerardo Machado en la década de los años treinta (1929-1933)¹³¹ y Fidel Castro a partir de 1959–. Podemos afirmar que existe una relación directa entre la producción y

primeras víctimas propiciatorias de la insurrección de Cuba en La Habana (1893) de Hipólito Sifredo y Llopiz; *Cubanos en Fernando Poo. Horrores de la dominación española* (1898) de Emilio V. Ynfante; *Memorias de un deportado* (1903) de Manuel Miranda; *Prisioneros y deportados cubanos en la Guerra de Independencia, 1895-98* (1932) de Pablo de la Concepción y Hernández.

¹³⁰ Al igual que en los testimonios carcelarios del siglo XX, se ponen de manifiesto los trabajos forzados y castigos a los que fueron sometidos, las condiciones de insalubridad, las enfermedades a las que estuvieron expuestos, etc. Estos testimonios sobre la deportación de los patriotas cubanos podrían relacionarse con el auge del género testimonial en la literatura de las guerras de independencia en Cuba contra el colonialismo español, que Diana Iznaga estudia en profundidad en *Presencia del testimonio en la literatura sobre las guerras por la independencia nacional (1868-1898)* (1989): “En nuestra literatura, el testimonio surge como una necesidad de expresar o comunicar determinado contenido, en este caso algún aspecto de la lucha de liberación nacional contra el colonialismo español, y con un objetivo concreto, que varía con la época y el autor” (Iznaga 1989: 319).

¹³¹ En 1925 Machado fue elegido por voto popular pero en 1928, con el objetivo de ser reelecto, modificó la Constitución de 1901 para permanecer seis años más en el poder.

desarrollo de literatura carcelaria en Cuba y los regímenes totalitarios o dictatoriales instaurados en la isla a lo largo del siglo XX¹³².

La llamada revolución de los años treinta constituiría la previsible consecuencia del descontento social y político de la población cubana, cuyas expectativas en la nueva era republicana no se habían cumplido; el anhelo de nuevos cambios y un ferviente entusiasmo en la revolución llevarían a numerosos intelectuales –Pablo de la Torriente y Ofelia Domínguez, entre muchos otros– a rebelarse contra las políticas del gobierno del general Gerardo Machado¹³³. Algunos de ellos serían encarcelados y, tras el derrocamiento de la dictadura, sacarían a la luz las deficiencias y crueldades de un sistema penitenciario deformador y deshumanizado, que era reflejo del sistema político que regía la isla¹³⁴. A diferencia de lo que ocurrirá a partir del año 1959, los presos políticos de la década de los años treinta se encontraban en una posición privilegiada dentro de los establecimientos penitenciarios, pues no formarían parte de los planes de trabajo forzados, y no eran castigados ni tratados violentamente por los superiores. De hecho, los relatos de Pablo de la Torriente Brau y Ofelia Domínguez se sitúan siempre desde una posición externa al presidio; el preso político mira desde otro lugar la inmundicia y horror en que viven los presos comunes. Como veremos, De la Torriente

¹³² No hemos incluido textos carcelarios desarrollados durante la dictadura de Fulgencio Batista, bien porque los autores no tuvieron una relación directa con la prisión –podemos señalar el caso de Guillermo Cabrera Infante y algunos de los cuentos y viñetas de su libro *Así en la paz como en la guerra* (1960)–, bien porque los presidiarios que escriben sobre su experiencia no pueden considerarse intelectuales propiamente –en el caso de Fidel Castro y su libro *La historia me absolverá* (1954)–. Esta sucesión de regímenes dictatoriales en Cuba a lo largo del siglo XX –tras el gobierno español de la colonia, también considerado un sistema tiránico y abusivo– dará lugar a una visión circular y repetitiva de la historia de Cuba –marcada constantemente por la violencia y la represión–, que tendrá su reflejo en obras como *Vista del amanecer en el trópico* (1974) de Guillermo Cabrera Infante, o *Leprosorio* (1990) de Reinaldo Arenas.

¹³³ Tras el derrocamiento de Machado proliferaron las denuncias al régimen del dictador y a los crímenes cometidos durante su gobierno. La obra *Machado. Crímenes y horrores de un régimen* (1933) de Carlos G. Peraza revela la historia de las atrocidades, violencia y censura vividas bajo el gobierno del llamado “Asno con garras”, entre ellas las “torturas de Atarés” y abusos en otras prisiones como El Príncipe, Presidio Modelo y La Cabaña.

¹³⁴ Cabe destacar que, tras la caída de Machado, además de la publicación de diversos testimonios de presidiarios –no exclusivamente intelectuales–, la revista *Bohemia* (septiembre-octubre 1933) también sacaría a la luz varios reportajes que denunciaban el estado y funcionamiento de las cárceles cubanas y de otros reclusorios como el psiquiátrico de Mazorra.

Brau y Domínguez se erigen como testigos legitimados que narran y dan voz a aquellos sujetos subalternos y silenciados que viven en un espacio marginal y excluido del ámbito social¹³⁵.

Por otro lado, la revolución de 1959, que comenzó con el apoyo de numerosos intelectuales cubanos, pronto se inclinó hacia una corriente marxista-leninista, provocando que muchos de aquellos se apartaran del nuevo rumbo revolucionario. La política cultural del gobierno quedó definida tras las reuniones con los intelectuales en la Biblioteca Nacional en 1960 –donde Fidel Castro pronunciaría las conocidas “Palabras a los intelectuales”–, la prohibición del documental *P.M.* de Sabá Cabrera y Orlando Jiménez Leal y el cierre de *Lunes de Revolución* en 1961¹³⁶. Las relaciones entre los intelectuales y el gobierno revolucionario se hicieron cada vez más tensas y la década de los años setenta representaría uno de los periodos más ominosos para la cultura cubana¹³⁷. Muchos escritores fueron intelectualmente marginados –entre ellos, Virgilio Piñera y José Lezama Lima– y aquellos que se opusieron directamente al régimen fueron perseguidos y condenados a prisión. En nuestro estudio analizaremos la obra de tres autores presos –Reinaldo Arenas, Jorge Valls y Ángel Cuadra– aunque destacaremos también la escritura carcelaria de otros como Heberto Padilla, Miguel Sales, Ernesto Díaz y Armando Valladares¹³⁸.

¹³⁵ El contexto social y político de la década de los treinta así como el desarrollo y características propias de la literatura carcelaria de esos años serán desarrollados en profundidad en los capítulos “El deber del testigo: Pablo de la Torriente Brau” y “Un testimonio desde el margen: Ofelia Domínguez Navarro y Ángeles Caiñas”.

¹³⁶ Diversos estudios críticos analizan la política cultural cubana tras el triunfo revolucionario de 1959; entre ellos, destacamos *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)* (2009) de Emilio José Gallardo Saborido, la recopilación *La política cultural del periodo revolucionario. Memoria y reflexión* (2007) y *Polémicas culturales de los 60* (2006), cuya selección corrió a cargo de Graziella Pogolotti.

¹³⁷ En el capítulo “La letra que resiste: Reinaldo Arenas”, se profundiza en las tensiones entre intelectualidad y poder durante esos años (dentro del denominado “Quinquenio Gris”) y en las diversas líneas temáticas y discursivas de la literatura cubana de esa época, específicamente en la literatura clandestina o marginal de la que formará parte también la literatura carcelaria.

¹³⁸ Las limitaciones espaciales de este trabajo de investigación me han impedido profundizar en la obra de otros escritores presos del siglo XX y XXI como María Elena Cruz Varela –fundó el Grupo Criterio Alternativo que difundió en 1991 su “Carta de los Diez”, por lo que fue encarcelada durante dos

Una de las imágenes más reveladoras que recorre la literatura carcelaria cubana desde el siglo XIX es la representación de la isla de Cuba como cárcel, pues se proyecta el espacio carcelario particular –su carácter cerrado, represivo y controlador– en el espacio exterior –la ciudad/la isla– como síntoma de estructuras políticas totalitarias¹³⁹.

Antes de adentrarnos específicamente en esta imagen de la isla-cárcel, que como *continuum* reaparece en distintos textos de la literatura carcelaria cubana, me interesa reflexionar sobre la espacialidad geográfica de la isla y su vínculo esencial con el fenómeno carcelario a través de dos conceptualizaciones: la cárcel como espacio insular y la isla como espacio carcelario. Foucault engloba, dentro de lo que denomina el “archipiélago carcelario”, al conjunto de instituciones sociales que controlan y vigilan al individuo a través de distintos métodos disciplinares y lo convierten en un cuerpo dócil (Foucault 1976: 347)¹⁴⁰. Teniendo en cuenta esta terminología foucaultiana, podemos vincular el imaginario de lo insular con el espacio carcelario a partir fundamentalmente del carácter aislado que comparten tanto la isla como la prisión¹⁴¹. Este aislamiento ha sido precisamente el factor que ha provocado que muchas prisiones hayan sido construidas en islas –el Presidio Modelo de Isla de Pinos en Cuba, la prisión de Alcatraz

años–, Raúl Rivero –firmante de la “Carta de los Diez, fue condenado en 2003 durante la conocida “Primavera negra” a veinte años de prisión, de la que solamente cumplió año y medio– o Ángel Santiesteban –actualmente encarcelado por un supuesto delito de violación de domicilio y lesiones–.

¹³⁹ Distintas esferas espaciales (ciudad/isla/mundo) se conectan directamente con el espacio carcelario. En una de las conversaciones que el narrador mexicano José Revueltas mantuvo con Gustavo Sáinz, el escritor manifestaba su concepción de la prisión como símbolo de la ciudad, de México y del mundo: “Escojo la cárcel como ambiente, es decir, ambiente simbólico. Porque la cárcel no es sino un compendio, una condensación de las sociedades. Las rejas para mí, las rejas de El apando, son las rejas de la ciudad, y las rejas del país y las rejas del mundo. La cárcel no es más que un reflejo condensado de la sociedad” (Sáinz 1977: 12).

¹⁴⁰ “El archipiélago carcelario traslada esta técnica [penitenciaria] de la institución penal al cuerpo social en su totalidad” (349). Foucault utiliza, en conexión con este “archipiélago carcelario”, el concepto de “ciudad carcelaria” para referirse a toda una red de poder que actúa en el espacio social y que normaliza, disciplina, controla a los individuos (359).

¹⁴¹ Precisamente, en la cárcel de Libertad de Uruguay, como señala Carlos Liscano, existía un lugar denominado “La isla”, que “era el lugar donde se metía a los presos que infringían el reglamento, o se negaban a cumplir órdenes, o se rebelaban contra la arbitrariedad, o cometían errores, o habían caído en desgracia con algún militar. [...] La isla era soledad, silencio y represión. No se podía hablar, nunca. No había luz, el agua para beber era racionada por los militares. [...] El calabozo era una habitación de 2x2, de cemento gris, separada de la verdadera puerta por una reja, con un agujero en un rincón” (Liscano 2000: 30).

en Estados Unidos o la prisión de Dawson en Chile—, o que el mismo espacio insular se constituya como espacio carcelario, como la isla de Fernando Poo en la época colonial.

Fernando Aínsa, en su artículo “Islas del ensueño y de la memoria”, señala la ambivalencia simbólica del espacio insular: “Paraíso de unos y cárcel para otros, sueño y realidad, lugar de evasión y aventura, pero también vivero del ‘insularismo’ que amenaza el espíritu” (Aínsa 1993: 68)¹⁴². El escritor hispano-uruguayo traza un recorrido por distintas islas reales y fantásticas vinculadas al espacio carcelario y a un imaginario del “horror”:

La isla puede ser también la cárcel con su doble protección de muros y de agua, como el presidio de Alcatraz en la bahía de San Francisco, la penitenciaría de “la isla del diablo”, de donde se evade Papillon en la Guayana francesa, la isla de Santa Elena y la isla de Elba del “cielo” napoleónico. Puede ser también *l’île des Hermaphrodites*, donde se condensan las corrupciones y perversiones de la corte de Henri III en la sátira de Artus Tomas, la isla de *Houynhnms* que habitan los horribles *yahoos* imaginada por Johnathan Swift, el país de los Cafres de *Aline et Valcour* del Marqués de Sade, la *Isla de los Pingüinos* de la alegoría de Anatole France, la pesadillesca “isla del Dr. Moreau” de la novela de H.G.Wells, la terrible isla de *El señor de las moscas* de William Goldwing.

(No olvidar que en *La Eneida*, Virgilio sitúa en las islas Estrófagas a las Arpías, ese animal extraño que encarna las fuerzas femeninas malignas y destructoras, esos seres que continuamente segregan “inmundicias” de sus cuerpos). (69)

Esta visión negativa de lo insular también tendrá una tradición arraigada en la literatura cubana —la isla deja de ser representada como un paraíso mitificado para revelarse como un espacio adverso, apocalíptico y devastado— y la metáfora de la isla-cárcel formaría parte de esta representación negativa del espacio insular¹⁴³. Esta imagen, como comentábamos, se genera desde el siglo XIX y su uso nos revela la concepción de

¹⁴² El signo positivo de la insularidad se reflejará en la novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, donde la celda que comparten los dos personajes principales se convierte en una “isla” en la que los presos alcanzan una libertad que el propio espacio parece negar: “En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno respecto al otro, ¿me explico? Es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que tal vez estemos solos años. Porque, sí, fuera de la celda, están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie” (Puig 2001: 183-184)

¹⁴³ En el capítulo “La letra que resiste: Reinaldo Arenas” desarrollaremos esta tradición “otra” del espacio insular, centrándonos específicamente en el poema “Leprosorio” de Arenas.

un espacio social y político que controla, cerca y oprime al individuo como si de un espacio carcelario se tratara. Su utilización se extenderá hasta el siglo XXI; prueba de ello es el artículo que Rosario Hiriart escribió en 2010, “Cuba, la Isla cárcel” —a propósito de la obra de Jacobo Machover *El libro negro del castrismo* (2009)—, donde posicionándose abiertamente contra el régimen castrista denuncia la violación de los derechos humanos tanto en el presidio cubano como en la isla: “Medio mundo ha recorrido Jacobo, son innumerables los presos políticos de la dictadura castrista. Ellos y no el autor, son quienes nos dicen qué les hicieron, hacen y siguen perpetrando contra los hombres y mujeres que viven en la Isla los hermanos Castro. Ese extraño país que no existe, el paraíso turístico visitado por muchos, loado cada vez con menos fuerza o convicción es: Cuba, la isla cárcel” (<http://debates.1talk.net/t4541-cuba-la-isla-carcel-por-rosario-hiriart>).

La metaforización de la isla de Cuba en cárcel comienza con José Martí en un discurso que pronunció en honor al poeta José María Heredia en el Hardman Hall de Nueva York el 30 de noviembre de 1889: “Y Cuba, tan bella como Grecia, tendida así entre hierros, mancha del mundo, presidio rodeado de agua, rémora de América” (Martí 1975: 168)¹⁴⁴. En las primeras décadas del siglo XX, Pablo de la Torriente sería otro de los escritores que utilizarían simbólicamente el espacio de la prisión para aludir al terror de vivir bajo la dictadura de Machado: “Los muchachos ya están en la calle, libres, dentro de todo un pueblo preso. Porque el pueblo está preso. Está preso de temor, de hambre, de miseria y de cansancio” (Torriente Brau 2009: 84-85). Reinaldo Arenas, por su parte, vincula frecuentemente en sus textos el espacio carcelario con la isla de Cuba — y, también, concretamente con la ciudad de La Habana— para referirse al sistema de

¹⁴⁴ Martí no solo identifica a la isla de Cuba con un presidio sino que en *El presidio político en Cuba*, la nación de Cuba se presenta personificada como presidiaria: “Olvidáis que tuvo la garganta oprimida y el pecho sujeto por manos de hierro; olvidáis que la garganta se enronqueció de pedir, y el pecho se cansó de gemir oprimido” (Rodríguez La O 2007: 60).

vigilancia, control y represión que el gobierno revolucionario había impuesto en las distintas esferas de la vida pública; por ejemplo, el protagonista del cuento “Viaje a La Habana”, que regresa después de un tiempo a su espacio de origen, percibe que “aquel lugar donde había pasado esa juventud” era “ahora solo una prisión” (Arenas 1990b: 124)¹⁴⁵.

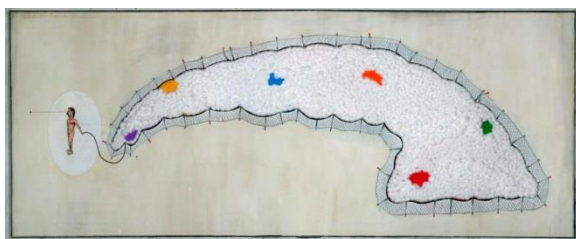
Jesús Díaz publicó en *Letras Libres* (junio 2001) un artículo titulado “Una cárcel rodeada de agua” —en referencia a las palabras de Martí—, donde el autor ponía en evidencia esta relación de la isla de Cuba y la prisión dentro de esa polivalencia semántica del espacio insular¹⁴⁶:

Quizá porque el planeta Tierra es abrumadoramente continental las islas han encendido desde siempre la imaginación humana. Lo han hecho, además, en la doble condición, mutuamente excluyente, de sitio de refugio o de lugar de pérdida, de paraíso o de infierno, de utopía o de cárcel, de isla del tesoro o isla del diablo. Parto de la hipótesis de que lo particular del caso de la isla de Cuba es que ha representado a la vez, con intensidad por igual, ambas circunstancias excluyentes. (Díaz 2001: 20).

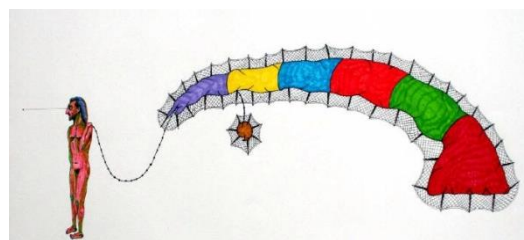
Asimismo, en el siglo XXI, encontraremos ejemplos de esta metafórica isla-cárcel en el plano artístico; tal es el caso del pintor Luis Cruz Azaceta, que dedica una serie titulada “Exilio” a la representación de la isla de Cuba como prisión: la figura de un hombre —el sujeto exiliado— lleva cargada en su espalda la isla de Cuba, convertida en un espacio cercado por alambradas como si de una cárcel se tratara.

¹⁴⁵ Otros ejemplos menos explícitos sobre este vínculo entre isla-cárcel-ciudad o dictadura-prisión vendrían representados por Alejo Carpentier y su novela *El acoso* (1956) y por diversas obras de Virgilio Piñera: sus novelas *La carne de René* (1952) y *Pequeñas maniobras* (1963) o las piezas teatrales *Aire frío* (1959) y *Dos viejos pánicos* (1968).

¹⁴⁶ La revista *Letras Libres* dedicó este número de junio de 2001 a la relación entre cárcel y escritura. Asimismo, el número 171 de marzo de 2013 estaría centrado en la temática carcelaria y en él se incluyeron algunos textos sobre Dostoievski, Óscar Wilde, Antonio Gramsci, el Marqués de Sade y un artículo de Rafael Rojas sobre la literatura carcelaria cubana titulado “La claraboya del Morro”.



Exiled 50, 2009



Exiled 50 II, 2009

1.3.4. La literatura carcelaria y la crítica

A lo largo del siglo XX han aparecido diversos estudios (críticos, teóricos, políticos o literarios) sobre el presidio cubano que a continuación detallaremos y que han servido a nuestro estudio tanto para contextualizar e interpretar los textos de literatura cubana carcelaria en los que hemos profundizado como para situarnos en un análisis interpretativo que, aun teniendo en cuenta el presidio como fenómeno político por excelencia, privilegia la cuestión estética y literaria más allá de la denuncia o posición ideológica subyacente en las obras.

La literatura carcelaria cubana de la primera mitad del siglo XX ha sido un tópico abordado tanto por críticos y especialistas cubanos como por investigadores extranjeros¹⁴⁷. La obra carcelaria de Carlos Montenegro¹⁴⁸ y Pablo de la Torriente

¹⁴⁷ Dentro de los estudios publicados en Cuba, destacamos el libro de Ana Cairo Ballester, *La Revolución del 30 en la narrativa y testimonio cubanos* (1993), donde la autora traza un recorrido por los distintos textos de literatura carcelaria cubana durante la década de los años treinta. Esta investigadora y profesora cubana publicó el artículo sobre el testimonio carcelario de Martí “Un altivo Prometeo, escritor de *El Presidio político en Cuba*”, incluido en la recopilación *En un domingo de mucha luz* (1995), y también ha dedicado algunos de sus escritos a Pablo de la Torriente Brau: en la revista *Santiago* publicó en 1976 algunas de las cartas que el escritor preso mandó desde Isla de Pinos a su amigo Federico Morales y a sus padres; asimismo, en el año 2000 escribió el prólogo a *Presidio Modelo* publicado y reeditado por el Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.

¹⁴⁸ A partir del distanciamiento de Montenegro del Partido Comunista y de su posterior exilio, en Cuba la figura del escritor quedaría relegada al olvido y de cierto modo “borrada” de la historia de la literatura cubana –su nombre no aparece en el conocido *Diccionario de la literatura cubana* (1980-1984); sin embargo, a partir de la década de los noventa volvería a recuperarse su obra y diversos críticos de la isla como Víctor Fowler, Jorge Domingo Cuadriello o Caridad Tamayo han dedicado diversos estudios al escritor.

Brau¹⁴⁹ tuvo una gran repercusión mediática en su momento y, a diferencia de la literatura carcelaria femenina de esos años —representada en nuestro estudio por Ofelia Domínguez y Ángeles Caiñas—, marginada y poco difundida, las obras de ambos escritores siguen reeditándose y son ampliamente conocidas. Sin embargo, la literatura carcelaria cubana desarrollada a partir de 1959 no ha formado parte de la literatura “legitimada” por el gobierno revolucionario y muchas de las obras, o bien se perdieron, o bien solo han sido publicadas en el extranjero¹⁵⁰. A excepción de la obra de Reinaldo Arenas¹⁵¹, la escritura carcelaria de Jorge Valls o Ángel Cuadra es prácticamente desconocida en la isla¹⁵².

Diversos estudios sobre el presidio político cubano desde 1959 fueron apareciendo a lo largo de los años sesenta, setenta y ochenta. En julio de 1964 la Agencia de Informaciones Periodísticas sacó a la luz un pequeño folleto dedicado al presidio político cubano, *Cuba: terror y muerte*, en el que se incluían viñetas, testimonios, denuncias e información sobre el “inhumano presidio político y el genocidio en Cuba Comunista”. Asimismo, Frank Calzón escribió el ensayo *Castro’s Gulag: The Politics of Terror* (1979) en el que incluye una sección titulada “Writers in Prison”, donde el autor señala el crecimiento de publicaciones sacadas clandestinamente de prisión y algunos nombres de escritores presos (entre ellos, Jorge Valls, Armando Valladares,

¹⁴⁹ Pablo de la Torriente Brau, exponente del revolucionario por excelencia y figura convertida en “mártir” tras su muerte en la guerra civil española —una especie de “Martí” del siglo XX—, ha sido un escritor ampliamente estudiado en la isla. El Centro Pablo de la Torriente Brau ha recuperado y difundido enormemente su obra política y literaria.

¹⁵⁰ Esta laguna informativa y documental ha sido una de los principales problemas que he tenido que enfrentar en mi proyecto de investigación. Sin embargo, a través de la consulta del fondo bibliográfico del Cuban Heritage Collection en University of Miami y de otras instituciones (Columbia University, Ibero-Amerikanisches Institut Berlin, Biblioteca Hispánica de la AECID) he podido recopilar un corpus textual sobre literatura carcelaria posrevolucionaria bastante completo.

¹⁵¹ Arenas solo publicaría en Cuba su novela *Celestino antes del alba* (1967) en la Editorial Unión. El resto de su obra ha sido publicada en el extranjero aunque también ha circulado de manera clandestina en la isla. Pocos estudios críticos sobre Arenas han visto la luz en Cuba; el último libro publicado allí sobre la figura del escritor fue *Misa para un ángel* (2010) de Tomás Fernández Robaina.

¹⁵² La obra de ambos autores ha sido publicada en Europa y en Estados Unidos. La obra de Juana Rosa Pita, sin embargo, sí ha sido difundida en la isla aunque el poemario vinculado directamente con la prisión (*Mar entre rejas*) no ha sido publicado como libro en Cuba sino que la antología *Cantar de isla* (2007) —con prólogo de Virgilio López Lemus— incluye algunos de sus poemas.

Miguel Sales y Ángel Cuadra): “One of the unique features of contemporary Cuban *samizdat* is the growing number of prison poems smuggled out of Cuba” (Calzón 1979: 36). Por otro lado, Amnistía Internacional publicó en 1987 un panfleto sobre el presidio político cubano titulado *Political Imprisonment in Cuba. A Special Report from Amnesty International*, y la revista *Of Human Rights* dedicó varios de sus números (January 1977, Fall 1977, Spring 1978, Spring 1979) al caso cubano.

Asimismo, en el Cuban Heritage Collection se pueden consultar diversos folletos sobre esta misma temática: *Prisons and Concentration Camps in Cuba*, en el que se muestran los distintos establecimientos penitenciarios según las diferentes provincias; *Alegato en defensa de la soberanía nacional cubana y de los presos políticos* de Francisco Izquierdo Quintana; *Los prisioneros políticos en Cuba. The Political Prisoners in Cuba*, donde se plantean algunas cuestiones sobre el presidio político cubano como cuántos prisioneros hay en Cuba, quiénes son, qué trato reciben, si se impone la pena de muerte por causas políticas, cuál es la situación de las prisioneras políticas, cómo se conducen los juicios por delitos políticos, etc.; *Los presos políticos en Cuba*, un informe del médico cubano Dr. Mario Robau Cartaya que expone el tratamiento que recibió como preso político en Cuba y las condiciones de las prisiones cubanas; *La vida en prisión Kilo 8* (1997), del preso político Jorge Luis García Pérez “Antúnez”, en el que se incluye una entrevista al preso político Alejandro Mustafá Reyes realizada por los miembros del Movimiento Nacional de Resistencia Cívica Pedro Luis Boitel y el Presidio Político Pedro Luis Boitel; *Con Gustavo Arcos en La Habana* (1994), una entrevista de *Of Human Rights* al preso político Gustavo Arcos, que formó parte y dirigió el Comité Pro Derechos Humanos; *Los prisioneros de Castro*, donde se incluyen diversos informes sobre aprehensiones, “juicios”, cámaras de tormento, fusilamientos de individuos, ejecuciones en masa, la locura como resultado

del trato brutal y el abuso a las mujeres; *It is Our Problem Too. The Women of the Prisoners of the Cuban Spring. También es nuestro problema. Las mujeres de los Prisioneros de la Primavera de Cuba*, un texto sobre el arresto y encarcelamiento de 75 personas en marzo de 2003 que incluye diversos testimonios de los familiares; y *Dolor infinito* (1974), editado por el Comité Central del PCC, que recorre la historia del Presidio Modelo de Isla de Pinos hasta 1959.

Uno de los documentos más interesantes sobre el presidio político cubano es la película *Nobody Listened (Nadie escuchaba)* de 1987, realizada por Néstor Almendros y Jorge Ulla, en la que los cineastas realizaron diversas entrevistas a ex-presos políticos como Jorge Valls, Huber Matos, Raúl Carmenate, Sergio Bravo, Miguel Torres Calero, Carlos Santana, Luisa Pérez, Ángel Cuadra, Ricardo Bofill y Eloy Gutiérrez Menoyo, etc. Según Almendros, “esta [película] tiene una línea que es el presidio político, y el guión se sustenta en los treinta puntos de la Declaración de los Derechos Humanos. Nosotros nos basamos en esto: qué es lo que Cuba no cumple. La mayoría de los entrevistados han sido antes enemigos del régimen de Batista y habían peleado contra él. [...] Sí, esta película es una provocación. De lo que se trata es que salgan los pobres que todavía están presos y si esto remueve un poco la conciencia de Fidel será útil. Esperamos que la película ejerza presión para que se hagan leyes más moderadas” (Almendros 1988: 30).

Entre los estudios más contemporáneos sobre el presidio político cubano, destacan la obra *Cuba y su presidio político* (1992) de Estevan M. Beruvides —en el que también se incluyen diversos relatos testimoniales de diversos presidiarios— y el ensayo de Jacobo Machover *Cuba. Mémoires d'un naufrage* (2009) y su traducción en Ediciones Universal con el título *El libro negro del castrismo* (2009).

Las investigaciones sobre literatura carcelaria cubana no han sido excesivamente numerosas¹⁵³. Sin embargo, debemos destacar el trabajo de dos profesores e investigadores que residen actualmente en Estados Unidos y que han dedicado parte de su carrera profesional al estudio de la literatura carcelaria cubana. En primer lugar, Rafael E. Saumell¹⁵⁴, quien en 1994 presentó en Washington University la tesis doctoral *El testigo problemático: Narrativa carcelaria en Cuba*¹⁵⁵, en la que el investigador parte de las obras de Juan Francisco Manzano *Autobiografía* (1835) y de José Martí *El presidio político en Cuba* (1871) como “discursos de resistencia anticolonial [...] para la afirmación de la identidad cubana en el siglo XIX” (Saumell 1994: 50), para luego hacer un recorrido por distintos textos narrativos de literatura carcelaria cubana del siglo XX –*Hombres sin mujer* (1938) de Carlos Montenegro¹⁵⁶, *Presidio Modelo* (1969) de Pablo de la Torriente Brau, *La historia me absolverá* (1954) de Fidel Castro, y los testimonios *Contra toda esperanza* de Armando Valladares, *Veinte años y cuarenta días* de Jorge Valls y *Después del silencio* de Fray Miguel Ángel Loredó– con el fin de “seguir con textos muy conocidos y otros menos canónicos, la trayectoria repetida de la resistencia al poder azucarero y los sucesivos fracasos de los modelos políticos que han

¹⁵³ En cada uno de los capítulos de nuestra investigación señalamos los diferentes estudios que se han publicado sobre la literatura carcelaria de los autores estudiados. Como ya comentamos anteriormente, la monografía de *Monographic Review/Revista Monográfica* incluyó en su volumen XI (1995) diversos artículos sobre la literatura carcelaria cubana.

¹⁵⁴ Rafael Saumell fue preso político en Cuba. En 2008 la editorial Betania publicó su libro *En Cuba todo el mundo canta: (memorias noveladas de un ex preso político)*.

¹⁵⁵ Saumell publicará en 2012 en la editorial Betania el libro *La cárcel letrada. Narrativa cubana carcelaria*, una revisión de su trabajo de doctorado de 1994. Algunos de sus artículos relacionados con la literatura carcelaria cubana son: “El otro testimonio” (1993, *Revista Iberoamericana*), “El testigo problemático: narrativa carcelaria en Cuba” (1995, *Monographic Review/ Revista Monográfica*), “Cuba: narraciones entre hierros” (2000, *La Habana Elegante*), y “1902-1959: Más narraciones entre hierros” (2001, *Encuentro de la cultura cubana*).

¹⁵⁶ La mayoría de los estudios sobre obra carcelaria de Montenegro se han centrado en su excepcional novela *Hombres sin mujer* y han privilegiado la temática homosexual por encima de otras perspectivas de análisis; entre ellos, destacamos el trabajo de Víctor Fowler *La maldición. Una historia del placer como conquista* (1998) y el de Emilio Bejel *Gay Cuban Nation* (2001). Nuestro estudio, sin embargo, se centrará en la creación literaria carcelaria previa de Montenegro –los cuentos y poesías desarrollados en el presidio– como antecedente fundamental de su escritura carcelaria más lograda.

prevalecido en Cuba desde la colonia hasta el post-comunismo” (8)¹⁵⁷. Por otro lado, Jorge Marturano presentó en 2006 en Duke University la tesis doctoral titulada *Vampiros en La Habana: discursos intelectuales, políticas de la cultura y narrativas de encierro en la República (1934-1958)*. Marturano aborda la temática del encierro desde una perspectiva propiamente carcelaria –en el caso de la obra de Carlos Montenegro *Hombres sin mujer*–, pero también desde una perspectiva simbólica, como en los relatos de Lino Novás Calvo, la novela de Enrique Serpa *Contrabando* o la de Dulce María Loynaz *Jardín*, con el objetivo de examinar “the forms of superiority and subjugation that were narrated in stories of imprisonment or staged in spaces of reclusion” (Marturano 2006: iv). El investigador parte de la relación entre el intelectual y el poder para plantear un topos carcelario abierto y multiforme que funcione como alegoría del vínculo entre cultura y estado¹⁵⁸:

Me interesa [...] plantear que la prisión o el encarcelamiento conforman un *topos* vinculado al cruce entre la esfera intelectual y la política, entre el intelectual y el poder, de una manera que excede justamente la experiencia de encarcelamiento misma, sus vericuetos sociales y legales (al estilo angloamericano) o su alcance testimonial (al estilo denuncia o *non-fiction*). [...] Me centraré específicamente en aquellas narrativas en las que la situación de encierro se constituye no solo como escenario privilegiado de la narración sino que a la vez adquiere una dimensión simbólica que da cuenta de los modos de relación social sobre los que reflexionaban los intelectuales cubanos (212).

Teniendo en cuenta estas dos investigaciones sobre la literatura carcelaria cubana, nuestro estudio intenta ahondar en el fenómeno carcelario desde una perspectiva más amplia –en distintas modalidades genéricas: narración, poesía e, incluso, teatro– a través de la obra de ocho intelectuales cubanos. Como ya adelantamos, nuestro enfoque no es

¹⁵⁷ La lectura de Rafael Saumell es fundamentalmente política aunque no excluye por completo de su estudio una aproximación estética y literaria a las distintas obras seleccionadas.

¹⁵⁸ El encierro, añade el investigador, se ha convertido también “en una imagen condensadora muy poderosa de la experiencia posrevolucionaria” (214). En este punto es donde convergerían la tesis de Marturano con la planteada en nuestro estudio a través del uso simbólico de la imagen de la isla-cárcel como representación de una nación oprimida, controlada y donde no hay salida posible.

exclusivamente político –aunque ha sido indispensable la contextualización histórica de cada uno de los periodos donde se desarrolla este tipo de literatura así como las relaciones que se dan entre intelectualidad y poder– sino que, fundamentalmente, intenta desvelar la especificidad de este tipo de literatura –y sus distintas modalidades, dependiendo de si la obra se escribe dentro o fuera de la prisión– así como los mecanismos textuales isotópicos y distópicos de las distintas obras seleccionadas dentro de una tradición literaria carcelaria –tanto cubana como universal–, y establecer, cuando así ha sido pertinente, un diálogo con otro tipo de manifestaciones artísticas como la pintura, la escultura o la fotografía.

2. ITINERARIOS CARCELARIOS EN LA LITERATURA CUBANA DEL SIGLO XX

2.1. LA CÁRCEL DESCARNADA: CARLOS MONTENEGRO

El prisionero cambia de forma y de color, adoptando el patrón que más le conviene para asegurarse las mejores condiciones de vida animal en el marco del sistema carcelario. En el mundo exterior, ahora convertido en sueño, se lucha por hacer carrera, por el prestigio, el poder, las mujeres. Para un prisionero, esas cosas son combates heroicos de simidioses del Olimpo. Aquí, entre los muros de la cárcel, se lucha por un cigarrillo, por el permiso de salir al patio, por poseer un lápiz. Es una lucha por cosas mínimas y sin valor, pero es una lucha por la supervivencia como cualquier otra.

Arthur Koestler, *Diálogo con la muerte*

Carlos Montenegro nació en Pobra do Caramiñal (Galicia) el 27 de febrero de 1900 pero su familia se trasladó a Cuba cuando solo contaba con siete años de edad. Su madre era cubana de estirpe mambisa y su padre un militar español que participó en la guerra de Independencia de Cuba y que, tras la derrota de 1898, decidió regresar a España para regentar una flota pesquera. En 1907 volvieron a Cuba por motivos económicos y Montenegro fue internado en un colegio religioso de Guanabacoa regido por la orden francesa de San Vicente de Paúl, al que recordaría como su primera prisión:

Mi primera prisión y mi primera fuga ocurrieron entonces allí, donde estuve once meses. Lo primero que me afectó fue verme separado de mi madre. Mi habitual insomnio se refugió en un aparente misticismo. Por las noches, mientras dejaba correr mis lágrimas, rezaba un padre nuestro y un avemaría por cada uno de mi casa. Conmigo ya éramos diez. Como dije fue mi primera prisión y quizá la más dolorosa y al cabo la más decisiva; en la que por primera vez –¿diré la única?– se manifestó, contra todo obstáculo, mi voluntad: palpé la injusticia y me libré de algunos prejuicios. (Pujals 1988: 30)

Tras el abandono del colegio y una breve estancia en Argentina, Montenegro se enroló como grumete en el barco “Julia”, bajo la supervisión del que había sido uno de

los patronos de los barcos de su padre en España. Aquí comenzó su etapa marinera, que duró cinco años (1914-1918) y durante la cual ejerció los más diversos oficios en Centro América, México, Estados Unidos y Canadá; fue minero, porteador de bananas, empleado en una fábrica de municiones y cargador de cadáveres de soldados de la Primera Guerra Mundial. En 1917, acusado de contrabando de armas, fue encarcelado en la prisión de Tampico al este del México, de donde logró escapar a los tres meses¹⁵⁹. Al regresar a Cuba tras su etapa marinera, en una riña callejera Montenegro asesinó a un hombre con su navaja de afeitar –supuestamente en defensa propia–¹⁶⁰, y en 1919 ingresó, acusado de homicidio, en la prisión del Castillo del Príncipe de La Habana, antigua fortaleza militar, y fue condenado a catorce años, ocho meses y un día, de los que finalmente cumpliría doce¹⁶¹.

La escritura carcelaria de Montenegro tomará como punto de partida estas dos experiencias de Tampico y el Castillo del Príncipe¹⁶². Los textos de su etapa presidiaria, escritos entre 1923 y 1925, reflejan la cruda situación del hombre encarcelado ante un contexto degradante y miserable al que se ve abocado inexorablemente. Montenegro dejó inédita una novela todavía no publicada, *El mundo inefable*¹⁶³, basada en su

¹⁵⁹ Según el libro de memorias de Montenegro realizado por Enrique Pujals, *Vida y memorias de Carlos Montenegro* (1988), el escritor se fugó de esta cárcel desde la enfermería del penal en la que se encontraba ingresado a causa de una puñalada en el costado que le habían propinado en una pelea. El cuento “La fuga”, incluido en *El Renuevo y otros cuentos* (1929), refleja parcialmente este hecho.

¹⁶⁰ También se comentó en la prensa de la época que la pelea se produjo porque Montenegro quiso defender el honor de su hermana ante el abuso que un hombre había cometido contra ella. Sin embargo, él siempre mantuvo que fue en defensa propia ante el repentino ataque de unos hombres en la calle.

¹⁶¹ Según las declaraciones del propio autor, fue liberado en 1931 con un indulto condicional de dos años, pues su condena era de 14 años, 8 meses y un día (Pujals 1988: 73). Esta reducción de condena pudo deberse a la presión que ejercieron diversos intelectuales cubanos y extranjeros a través de numerosos escritos en pro de su libertad.

¹⁶² Montenegro salió de prisión en 1931 pero la experiencia carcelaria vivida dejó una huella profunda en su memoria; así se refleja en su libro de reportajes y testimonios sobre la Guerra Civil española titulado *Tres meses bajo las fuerzas de choque* (1938). El escritor narra que a su llegada a España se refugió junto a otros internacionales en el castillo de Figueras; la estancia en este lugar le recordó su encierro en el Castillo del Príncipe de La Habana y le produjo una gran conmoción: “Se está haciendo de noche y algunos duermen. Yo recuerdo mi vida en las galeras del Príncipe. Las bóvedas son iguales, iguales las camas, y me inquieto, no es agradable” (Montenegro 2006: 61).

¹⁶³ Entre los materiales inéditos que me facilitó el profesor e investigador Enrique J. Pujals sobre Montenegro, hay una carta fechada el 20 de septiembre de 1980 y dirigida al propio Pujals, en la que menciona el proceso de escritura de esta obra y su contenido temático: “Me abren otra buena posibilidad,

experiencia carcelaria mexicana como algunos de los cuentos que analizaremos posteriormente¹⁶⁴.

Carlos Montenegro es el escritor que más se aleja de los otros autores que forman el corpus general de esta tesis doctoral ya que su encarcelamiento no fue político sino que, como ya comentamos, fue acusado de homicidio. Su condición de preso común le convirtió en “guía” de los presos políticos de la época¹⁶⁵, a los que contaba las atrocidades que ocurrían en las prisiones cubanas y que aquellos desconocían. Pablo de la Torriente menciona en su serie “La isla de los 500 asesinatos” los encuentros que se producían con el escritor preso en el llamado “patio de los incomunicados” del Príncipe durante su primera estancia en la cárcel, cuando fue detenido junto a diversos miembros del Directorio Estudiantil Universitario y otros estudiantes en 1931:

Carlos Montenegro, paseando con nosotros por el “patio de los incomunicados”, fue el que nos hizo el relato para darnos una idea de quién era Goyito, y hasta qué monstruosidades era capaz de llegar... [...] Por eso no perdía yo oportunidad de hablar con Montenegro –que fue nuestro primer y casi único cicerone en aquel antro del crimen; hasta tal punto es verdadero esto, que gracias a los servicios de un “chivato”, acabaron por prohibirnos que

la publicación de mi libro de memorias ‘El mundo inefable’. En la última década le he dedicado, con intermitencias, algunos años. [...] La obra se desarrolla íntegramente en Méjico y fue escrita con vistas a ser publicada en ese país. La acción, a mi juicio, muy movida y estimo original cubre un lapso agitado de la Revolución mejicana. [...] Por uno de mis azares, por el encadenamiento de sucesos sorprendentes, me vi –pues– involucrado en ella. Soy detenido, expuesto a una ejecución sumaria y salvado por un Recurso de Amparo. Paso tres meses en una prisión originalísima en Tampico. Herido y conducido al hospital de donde me fugó, ignorando que tanto mis heridas como mi fuga están controladas. Por otro azar, que parece de una obra de ficción, escapo de dicho control. Tanto mi prisión como los días que siguieron a esta, me dan la oportunidad de resaltar los momentos heroicos de ese pueblo en sus niveles más bajos. Si se juzgan con criterio convencional. Es el momento en que la vida y la muerte apenas se diferencian. Las ocurrencias me superan y paso de protagonista a un segundo plano aunque sin perder contacto con los hechos. El libro está escrito y reescrito y estoy en una tercera revisión”.

¹⁶⁴ Varios de los cuentos de *El Renuevo y otros cuentos* (1929) están contextualizados en el presidio mexicano. Tal es el caso de “La sortija”, “El beso” y la trilogía “La cárcel”, “La causa” y “La fuga”.

¹⁶⁵ Algunos de los revolucionarios que luchaban en esa época contra el régimen machadista – Pablo de la Torriente Brau, Raúl Roa, Aureliano Sánchez Arango o Ramiro Valdés Daussá, entre otros– fueron encarcelados en el Castillo del Príncipe a principios de 1931; allí coincidirían con Carlos Montenegro, quien en esos momentos ya había pasado más de una década encarcelado. El escritor criticaría en sus memorias la discriminación que sufrieron los presos comunes por parte de los políticos dentro de los establecimientos penitenciarios de la época: “Me refiero a las diferencias que existen en las prisiones donde se recluyen presos políticos. Las diferencias insalvables que existen entre los ‘políticos’ y los ‘comunes’. Sicológicamente tienen una explicación. El preso *político*, es regularmente un *rebelde*, pero no siempre es un *revolucionario*. Si no es esto último tratará con repulsión a los comunes. La desconfianza que les inspiran no la objeto, pero sí la indiscriminación” (Pujals 1988: 67).

penetráramos en su galera, que estaba frente a la nuestra. Por él supe yo muchas de las atrocidades inauditas que se cometían en las celdas, algunas de las cuales pudimos constatar. Por él me enteré con detalles de cómo ocurrió el asesinato del luchador comunista José Wong, y gracias a sus informes, pude denunciar el crimen públicamente desde uno de los artículos de los “105 Días Presos” [...] Y muchas de las cosas que en el Príncipe nos contaba, ya las ha dado a conocer Montenegro en sus artículos “Suicidados, Fugados y Enterrados Vivos”, pero es conveniente insistir sobre ellas”¹⁶⁶. (Torriente 1962: 50-52)

Prácticamente autodidacta¹⁶⁷, sin pertenecer a ningún grupo intelectual específico ni movimiento literario de la época¹⁶⁸, Montenegro se consagró como un renovador del género cuentístico¹⁶⁹. Su vínculo con el ámbito literario y con el círculo de escritores del momento pudo llevarse a cabo gracias a uno de los miembros del Grupo Minorista, José Zacarías Tallet, quien también sería editor de la *Revista de Avance* –erigida como el baluarte de la vanguardia cubana– y que, en el momento en que Montenegro cumplía su condena, trabajaba como contable en la Pagaduría del penal. Montenegro ingresó en la cárcel con 19 años y se formó como escritor dentro de los muros del presidio. Su escritura viva, sórdida y directa sorprendió a Tallet y, a través de él, a toda una generación que se debatía entre una inclinación puramente estética –vinculada al vanguardismo– y una escritura social y política enmarcada dentro de un contexto donde

¹⁶⁶ Los artículos a los que se refiere Pablo de la Torriente fueron agrupados bajo el título “‘Suicidados’, ‘Fugados’ y Enterrados Vivos. Una serie sobre los horrores de ‘Cambray’”, y publicados en la revista *Carteles* del 17 de diciembre de 1933 al 18 de febrero de 1934. Montenegro denunció en estos textos, al igual que haría Pablo de la Torriente Brau en su serie “La isla de los 500 asesinatos” –publicada en el periódico *Ahora* entre el 8 y el 24 de enero de 1934– y en el libro *Presidio Modelo* (1969), los crímenes y la violencia ejercida contra los presos comunes en el Presidio Modelo de Isla de Pinos.

¹⁶⁷ Precisamente su condición de presidiario, su origen humilde y la falta de bagaje cultural fue lo que sorprendió a la intelectualidad cubana y lo que utilizaron diversos escritores para promocionarlo: “Un preso analfabeto que insiste en decir ‘haiga’ porque alega que es lengua marinera. Sin escuela: Antes de preso, marinero de cubierta en barcos de carga, vagabundo” (Pujals 1988: 60).

¹⁶⁸ Montenegro aseguró que su escritura no podía vincularse con corriente literaria alguna, e incluso llegó a afirmar que comenzó a escribir simplemente para lograr conseguir su indulto: “Yo no tuve escuela literaria. Yo escribía cuentos como podía escribir una carta. No seguía pautas porque no hubiera sabido de quién tomarlas. Es absurdo cuando me atribuyen corrientes que sigo o escritores que me inspiran, si lo hacen obran inconscientemente en mí. Al principio escribí cuentos porque me interesaba la propaganda que me permitiera obtener la libertad” (Pujals 1988: 63).

¹⁶⁹ Ambrosio Fornet en *Antología del cuento cubano contemporáneo* lo proclama el primer narrador moderno de literatura cubana: “la sobriedad e intensidad de sus relatos lo convierten en el primer narrador moderno de nuestra literatura y en uno de los maestros ignorados del continente” (Fornet 1967: 35).

distintos gobiernos corruptos y dictatoriales se sucedían con Mario García Menocal (1913-1921), Alfredo Zayas (1921-1925) y Gerardo Machado (1925-1933).

2.1.1. José Zacarías Tallet en el Castillo del Príncipe. La Biblioteca del Penal

En la prisión del Castillo del Príncipe, Montenegro pasaría la mayor parte de su juventud; aquel microcosmos carcelario se convirtió en su escuela de vida¹⁷⁰ y en el material literario idóneo con el que comenzar su obra creativa. El preso 8962 se hizo escritor entre los muros de la prisión gracias sobre todo a la ayuda de José Zacarías Tallet, quien, como comentamos, lo descubrió dentro del penal –donde él trabajó como contador-pagador durante el gobierno de Zayas¹⁷¹– cuando Montenegro fue destinado a la Pagaduría como ayudante. Tallet le incitó a escribir e impulsó su obra cuentística entre distintos intelectuales y en diversos diarios y revistas literarias de la época. Finalmente sus relatos fueron publicados como libro en 1929, con el título *El Renuevo y otros cuentos*, por la Editorial Avance.

La amistad de José Zacarías Tallet y Montenegro quedó parcialmente reflejada en el poema que el escritor minorista le dedicó al preso y que tituló “Poema de la vida cotidiana”¹⁷². En él la voz poética hace un recorrido por escenas habituales de su

¹⁷⁰ En una entrevista que le concedió a Enrique Pujals en 1976 y que el investigador me proporcionó en formato audio, Montenegro declaraba que lo que aprendió de la prisión fue que los hombres que están presos no son ni peores ni mejores que aquellos que están en la calle.

¹⁷¹ Con la llegada de Gerardo Machado al poder en 1925, Tallet sería destituido del cargo.

¹⁷² Tallet con el tiempo parece decepcionado de esta amistad que los unió en la cárcel, pues en el libro *Cosas jocosas en poesía y prosa de la vida de José Zacarías Tallet* elaborado por Fernando Carr Parúas afirma que Montenegro “resultó ser una mala persona a pesar de ser un hombre muy inteligente y sumamente emprendedor” (Carr Parúas 2007: 163); según el testimonio de Tallet, Montenegro quería que un periodista mexicano publicara un artículo en contra del poeta para “buscar polémica”.

obstinado día a día y ve en su amigo Montenegro –cuya vida está plagada de infortunios– el receptor ideal de su obra¹⁷³:

Pues tú, mejor que nadie, eres el compañero
idóneo de mi ruin dolor pasivo,
ya que la vida, penas te regaló con creces,
el haber de tus desdichas muestra una cifra: cero;
y es vocablo mezquino para nombrarte, «hermano».
Pon tu mano piadosa en mi mano,
deja por hoy tus dolorosas nimiedades,
y junto a mí, recorre compasivo
toda la gama insulsa de las vulgaridades. (Tallet 1979: 49)

Tallet relata en *Cosas jocosas en poesía y prosa de la vida de José Z. Tallet*¹⁷⁴ el vínculo que estableció con Montenegro: cómo lo conoció en el presidio, cómo consiguió publicarle sus cuentos, y cuál fue el proceso de su indulto después de las numerosas peticiones de liberación realizadas por los intelectuales:

[Montenegro] tendría unos veintiuno o veintidós años, quizás veintitrés, y allí largaba una extensa condena por asesinato o por homicidio, no sé bien [...]

Él sabía que yo escribía versos y me publicaban. En cierta oportunidad se me acercó con un cuento para que yo lo leyera y le diera mi opinión. Lo encontré muy bueno. En seguida supe que ahí había madera de escritor. Pero, bueno, el tema del cuento era mejor no publicarlo..., era algo así... mejor no sacarlo a flote. Se titulaba *El resbaloso*¹⁷⁵. Entonces le pedí otro, y le dije que iba a tratar que se lo publicaran. Eso hice. Después vino otro, y otro, y otro, y todos los llevaba yo y se publicaban. Ya dije que era muy buen escritor. Fue en la revista *Social* donde lo di a conocer.

Al rato comenzó una movilización para que lo indultara el presidente Zayas. Todo el mundo escribía al Presidente sobre el joven escritor preso. Realmente el indulto demoró un poco, pues nadie habló de dinero por el indulto, pero, al fin, llegó cuando le faltaba poco para cumplir su condena. (Carr Parúas 2007: 162)

¹⁷³ Montenegro hace referencia a este poema en el libro de memorias elaborado por Enrique J. Pujals. Allí afirma que le dedicó el poema de esta manera “Amigo Montenegro, hermano más que amigo, / deja que comparta mis pesares contigo” (Pujals 1988: 60).

¹⁷⁴ Algunos de los datos aportados en este libro sobre la vida de Montenegro son incorrectos. Por ejemplo, en el libro se afirma que procede “de padres cubanos”, cuando solo su madre era cubana; o que “mató a un hombre. Eso fue en México”, cuando en realidad el homicidio se produjo en La Habana.

¹⁷⁵ El primer cuento que escribió Montenegro fue “El resbaloso”, pero Tallet decidió no difundirlo inmediatamente por su explícito contenido sexual. Según las declaraciones de Montenegro, este cuento fue traducido al francés por el intelectual venezolano Salvador de la Plaza y se publicó en *El Fígaro* de París.

El primer contacto que estableció Montenegro con la literatura dentro de la prisión fue a través de la Biblioteca del Penal, a pesar de que solo se podía acceder a ella media hora al día y su precariedad resultaba evidente: “Su colección de libros estaba basada en donaciones públicas que no tenían orden ni concierto. La biblioteca era pues, más bien un lugar para exhibir al público visitante que para uso de los penados con fines regeneradores o culturales” (Pujals 1988: 58).

La revista *Renacimiento. Revista del Presidio Nacional* —editada en la misma cárcel y donde Montenegro publicará dos de sus poemas— dedicaba en cada uno de sus números un apartado a la Biblioteca del Penal¹⁷⁶. En el primer número (Año I No.1, abril de 1924) se advertía de la carencia de libros en el presidio a través del artículo “Necesitamos muchos libros”, donde se instaba al lector a que los donase en beneficio del preso, quien con su lectura podría ser capaz de regenerarse¹⁷⁷:

Un libro que se regala, es como una semilla que se riega.

El presidio tiene algo de campo baldío, de terreno y de yermo.

Aquí, en el Presidio, un libro es el alivio de una hora amarga, el socorro preciso para un instante de desesperación, el descubrimiento de una ruta salvadora, el germen de un principio de rectificación. Un libro, puede formar un corazón, puede despertar una conciencia, puede evitar el retoño de una idea perversa. Un libro, cuesta unas pocas pesetas, y vale muchísimo más de lo que cuesta. [...]

Ya sabe usted, que aquí nos hacen falta libros, muchos libros. [...]

Un libro es como una semilla.

Un terreno yermo, desolado, triste, invita a cualquiera a poner en él la alegría de una flor. [...]

¹⁷⁶ Se conservan tres números correspondientes a los años 1924 y 1925 en el Instituto de Literatura y Lingüística “José Antonio Portuondo” y en la Biblioteca Nacional “José Martí”: Año I No.1, abril de 1924; Año I No.2, junio de 1924; Año II No. 4, marzo de 1925.

¹⁷⁷ Aparecerán continuamente en estos tres números de la revista apelaciones al lector para que realice donaciones de libros a la biblioteca: “Nos hacen falta libros. Queremos que nuestra biblioteca sea del tamaño del Presidio”; “Dedique un libro a nuestra biblioteca y nos regalará un tesoro”; “No se olvide de nuestra biblioteca. Esperamos sus libros”; “Un libro que se regala es una semilla que se siembra. Acuérdesse de nuestra biblioteca”; “Estamos formando nuestra biblioteca martiana. Regálenos algo de Martí”; “A veces el mal es obra de la ignorancia o de la incultura. Ayúdenos Ud. a hacer desaparecer la incultura en muchos de nuestros compañeros donando un buen libro a la Biblioteca del Presidio”; “Nuestra biblioteca queremos que se engrandezca con el concurso de las almas buenas”; “No se fije en que es un libro usado el que va a regalar a nuestra Biblioteca. Los libros valen por lo que encierran de enseñanza, no por viejos ni nuevos”.

En el presidio hacen tanta falta los libros como las medicinas en los hospitales.

Muchos reclusos de este Penal no están todavía definitivamente perdidos. Ayude usted a regenerarlos; tenga fe en su regeneración. [...]

Una biblioteca del tamaño del Presidio, podría hacer el milagro de reducir el Presidio al tamaño de una biblioteca. (1)

En el segundo número (Año I No.2, junio de 1924) se agradecían los diversos donativos recibidos para la Biblioteca, se volvió a insertar el artículo “Necesitamos muchos libros” con el lema “El cerebro necesita siempre de una biblioteca” y se incluyó otro titulado “Nuestra Biblioteca”¹⁷⁸, que incidía nuevamente sobre esta política de regeneración a través de la cultura, bajo la idea de que los libros en presidio son necesarios en tanto instrumentos de transformación moral y de consuelo. La redacción de la revista consideraba que a través del libro “los reclusos del Presidio olvidan por unas horas la dura realidad de su tristísimo infortunio” pues “al propio tiempo que abre nuevos horizontes a sus entendimientos, les sirve como de panacea reconfortante y de consuelo providencial para las torturas de sus corazones”. Asimismo, se realizaba una defensa entusiasta de la Biblioteca del Penal como “verdadero Centro de Cultura, suficiente para ‘hacer sentir y hacer pensar’ en el bien, a aquellos que un día, ya por

¹⁷⁸ En el cuarto número de marzo de 1925 (Año II, No. 4) se publicó un artículo también titulado “Nuestra Biblioteca” en el que se agradecían nuevamente los donativos recibidos y se anunciaba la colección de una biblioteca martiana de la que faltaban algunos tomos (13-14). La revista que sucedió a *Renacimiento* fue *Luz* (también titulada *Revista del Presidio Nacional*), cuyo primer número salió el 1 de mayo de 1928; en ella siguieron apareciendo emblemas del tipo “Contribuya al engrandecimiento de nuestra biblioteca”, y en el cuarto número –que salió en agosto de 1928– volvía a aparecer un artículo con el título “Nuestra Biblioteca”, donde se explicaba que gracias a las donaciones recibidas la biblioteca había pasado a tener 4.050 volúmenes. Estas dos revistas, editadas en el Presidio Nacional del Castillo del Príncipe mientras Carlos Montenegro cumplía prisión, intentaron dar una imagen positiva del establecimiento penitenciario como lugar de “curación” moral para el penado, y encomiaron cada una de las labores llevadas a cabo por la institución. No podía ser de otra manera, pues *Renacimiento* era editada bajo la dirección del Jefe del Penal, el Coronel Agustín Cruz, con la colaboración exclusiva de los reclusos del establecimiento, y *Luz*, bajo la dirección del Secretario de Gobernación y también escrita por y para los reclusos del “Presidio de la República”. Habría que esperar hasta los años cincuenta para que otra revista, esta vez titulada *Superación*, fuera editada en la cárcel –nuevamente en el Castillo del Príncipe, la “Prisión de La Habana”, bajo el Ministerio de Gobernación– y con la colaboración de los presidiarios. Por otro lado, como veremos más adelante, también surgieron en los años posteriores al triunfo de la revolución revistas clandestinas carcelarias; sin embargo, no existen ejemplares disponibles para su consulta.

error, bien por atavismo o porque la fatalidad lo quiso así, se vieron forzados a apartarse de los rectos caminos del bien y del honor” (33).

A pesar de las restricciones en la normativa del penal con respecto al préstamo de libros, Montenegro consiguió que el jefe del presidio le concediera la petición de sacarlos de la biblioteca y llevárselos a la galera; allí leyó *El libro de las Siete Partidas* de Alfonso el Sabio, *la Historia de Francia*, *El conde de Lucanor* y diferentes obras de Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón de la Barca o Rubén Darío (Pujals, 1980: 39)¹⁷⁹.

Dos artículos publicados en el año 1929 reflejarían la relación del preso con el ámbito literario dentro del presidio: uno firmado por el propio Montenegro, donde realiza una “autosemblanza” de sí mismo; y otro de Félix Pita Rodríguez que comenta las vivencias de Montenegro y su vocación literaria entre rejas.

El 29 de enero de 1929 el Suplemento Literario del periódico *Diario de la Marina* publicaba “Yo autosemblanza del presidiario número 8962”, en el que Montenegro reflexiona sobre su propia biografía y hace un recorrido por los distintos espacios vitales que han conformado su existencia¹⁸⁰. En primer lugar, llama la atención que el penado se identifique con el número que posee en el presidio –el 8962 como signo de identidad– y no con su nombre. Para darle un tinte más literario y heroico, el escritor

¹⁷⁹ En una de las entrevistas que le concedió a Enrique Pujals, Montenegro hacía alusión a un libro que consiguió más tarde y que le inquietó mucho. Se trataba de *Hambre* (1890) del escritor noruego y Premio Nobel Knut Hamsun. Según sus declaraciones, debido al interés que le suscitó el libro le pidió a su compañera Emma Pérez que le mandara a prisión algún otro título del mismo autor.

¹⁸⁰ Al final de esta “autosemblanza”, Montenegro se compadece de sí mismo y muestra su dolor ante la pérdida de sus padres, quienes antes de morir preguntaban por él y deseaban que cuando saliera de prisión fuera un hombre bueno. El preso alude al escritor y periodista José Antonio Fernández de Castro, “Tartarín” –quien trabajaba para el Suplemento Literario del *Diario de la Marina* y fue el intermediario entre el preso y el periódico para que publicaran allí sus relatos–, e interpela al lector como pleno conocedor de su vida: “A pesar de todo Tartarín no concibe que haga cuentos sombríos. Lo demás ustedes lo saben”. Junto a este artículo de Montenegro encontramos una nota de Pedro de Toledo que hace un recorrido por la trayectoria literaria y vivencial del preso y ruega, nuevamente, por su libertad: “El Presidio. El cuadro siniestro de la disciplina. El hombre, el artista hecho un simple número. Así es él: un número dándose a los demás. [...] El adolescente se hizo hombre en ‘La Loma del Príncipe’. Cierta día un rayo de sol cortando el silencio de su espíritu, descubrió al artista. [...] [Montenegro] sufrió hierro y miró la luna al través de su prisión” (33).

comienza su biografía –“literaturizada”– con la alusión a su apellido y su vínculo con los personajes de los dramas valleinclanescos: “Desciendo de los Montenegro de ‘Romance de Lobos’ de Valle Inclán, atajo de nobles bandoleros”. El preso alude a su estancia en Argentina junto a la familia –se trasladaron allí en 1914 y estarían once meses– y a los viajes en barco de su etapa marinera en la que pasó por Estados Unidos y México. Ya como presidiario en el Castillo del Príncipe, relata cómo fue su aproximación a la literatura dentro del espacio carcelario, primero componiendo poesía –haciendo también poemas para otros presos¹⁸¹– y, más tarde, escribiendo cuentos tras el encuentro con Tallet, quien lo “despertó” de su letargo creativo y supo impartirle un particular régimen literario con “mucha bondad y mucha comprensión”:

¿Cultura? La del “castillo de proa”. ¿Moral? La del medio. Así, por mi desdicha, llegué al presidio donde encontré hombres tan malos o tan buenos como los otros y libros que alquilaba por cajas de cigarros, libros del Caballero Audaz o de otros tan audaces como él; aprendí a tallar cuescos de melocotón que me abrieron, con los jefes de entonces, las puertas de la biblioteca del penal: máxima concesión [...]. Haciendo malos versos conocí ¡por fin! a un hombre: Tallet. Él me despertó.

No niego que me hacía falta un régimen y que este lo hallé en Presidio pero no en su reglamento. Mi régimen fue Tallet.

Tallet que no es ni un carácter –simplemente mucha bondad y mucha comprensión– es en cambio el mejor mentís al duro régimen presidiario. [...] Tallet me interpretó bien estos últimos dolores, el reglamento del Presidio hubiera sido impotente... (Montenegro 1928: 33)

Por su parte, Félix Pita Rodríguez también literaturiza la vida del escritor en su artículo “Gente de Hoy: Carlos Montenegro”, publicado en el *Diario de la Marina* el 24 de marzo de 1929. En él toma como punto de partida la “autosemblanza” del preso y la mención que en ella hace a los dramas valleinclanescos para compararlo con los personajes de Don Juan Manuel o Carita de Plata de las *Comedias Bárbaras* por su

¹⁸¹ Muchos años más tarde, otro escritor preso como Reinaldo Arenas, debido a sus dotes literarias, también se dedicaría a escribir en prisión para otros. En la Prisión del Morro, Arenas redactaría cartas para las novias o familiares de presos comunes a cambio de cigarros: “Lo cierto es que monté una especie de escritorio en mi galera y allí acudían todos a que yo les redactara sus cartas [...] me convertí en el novio o marido literario de todos los presidiarios del Morro” (Arenas 2008: 212-213).

ansia de totalidad y fatal destino. Félix Pita realiza el retrato de la vida de Montenegro como si de una ficción se tratara¹⁸²:

Es el vivir atropellado, membrudo y largo. El encontronazo continuo con la llaga y el harapo. A la par que los músculos del cuerpo, los bíceps del espíritu se curten al sol del vivir en cueros, bajo lo duro del puntapié injusto.

La vocación, hasta entonces escondida, se fortalece en su línea trazada con este deslizarse ignorado por lo pétreo de la realidad.

Duramente lastimada la carne joven, hace del espíritu dúctil a la modelación, un mirador franco, libre de los prejuicios que hacen fea la pura realidad. (Pita Rodríguez 1929: II)

El artículo se centrará entonces en la etapa de presidiario de Montenegro y en la vinculación que establece con la literatura en el penal. Recuerda Pita Rodríguez una de las frases que el preso responde ante la afirmación de que hay libros en el presidio – “¡Bien; catorce años de lectura...!”– y se disculpa con el penado por la alegría que le produce su reclusión, pues “el eterno viajero que es congénito en ti, te hubiese impedido esa lectura de años que ha hecho posible se rewertiera el manantial de lo vivido, en tu prosa, seca y cortante como los cuchillos marineros” (II). De nuevo, encontramos la alusión a José Zacarías Tallet –quien le impulsó con bondad y comprensión al ejercicio literario, y advirtió en él sus dotes de creador–, y a sus nuevos amigos intelectuales – entre ellos, Jorge Mañach, Emilio Roig o Mariblanca Sabás Alomá–, que confiaron en ese “niño grande y bueno; infantil y anciano” que se erigió, por encima de todo, como un hombre.

2.1.2. Descubrimiento, defensa y popularidad del escritor preso

¹⁸² El carácter ficcional de la vida de Montenegro –llena de aventuras y episodios un tanto novelescos– contribuyeron a crear un aura mítica en torno a su figura como escritor preso.

Una vez que Tallet lo dio a conocer en distintos medios, Montenegro fue el descubrimiento literario más sorprendente de la década de los años veinte. El escritor fue arropado por un conjunto de intelectuales que pedían a gritos su indulto y lo proclamaban mejor cuentista del momento¹⁸³.

La revista *Social* fue la primera que dio a conocer a Montenegro con la publicación del cuento “La escopeta” en marzo de 1925, que estaba dedicado a su maestro Tallet y en la que se introdujo una pequeña presentación sobre el escritor que había sido descubierto entre los hierros del Príncipe. La revista definía a Montenegro como un “joven, notabilísimo e ignorado escritor que se encuentra cumpliendo condena en el Presidio Nacional”; asimismo, destacaba la labor de Tallet y del Grupo Minorista en su propósito de editar todos sus cuentos y de luchar por su libertad para así “darle, en el mundo de las letras, el puesto prominente que le corresponde por la técnica maravillosa de sus producciones, por la originalidad de su forma y por su potencialidad creadora” (Montenegro 1925: 21). Montenegro había pasado de ser un escritor desconocido a “la séptima atracción en nuestros círculos literarios [...] cuyo nombre no ha de tardar en figurar, para gloria de Cuba, entre los escritores más notables de América” (21). En estas palabras, posiblemente escritas por Emilio Roig como director literario de la revista, podemos ver hasta qué grado de exaltación llegaba la opinión de la intelectualidad cubana en torno al escritor preso.

¹⁸³ Fueron numerosas las peticiones de indulto para Montenegro. Este declara en sus memorias que Zayas estuvo a punto de indultarlo pero que un artículo de Emilio Roig de Leuchsenring contra el entonces presidente frustró la iniciativa: “Cuando Zayas era presidente, en sus últimos momentos ya estaba firmado un ‘Memorandum’ como formalidad previa al inicio de mi expediente de indulto, cuando Emilio Roig de Leuchsenring, Historiador de la Ciudad, de filiación comunista se impacientó y publicó un artículo diciendo: ‘Únicamente durante el gobierno del imbécil autor de *Al caer la nieve*, puede permanecer en el presidio un escritor como Carlos Montenegro’; *Al caer la nieve*, había sido escrito en el exilio por el doctor Zayas, entonces Presidente de la República, quien me informaron dijo, después de leer la nota de Emilio Roig: ‘Me corto la mano antes de firmar ese indulto’” (Pujals 1988: 62). Posteriormente, Enrique José Varona también escribiría al presidente Gerardo Machado para la petición del indulto del escritor.

El caso de Montenegro se cubrió de un interés internacional pues a la petición de indulto de los artistas e intelectuales cubanos –que abogaban por su libertad ya que era un “hombre útil a la sociedad, que lo reclama, y se da ya por satisfecha con exceso de la sanción que por su culpa ocasional ha sufrido” (“Montenegro”, *Social*, octubre de 1928: 5)–, se unió también la de los de fuera de la isla, como podemos constatar en una de las notas de Emilio Roig en *Social* en el número de julio de 1928, en la que se alude a la petición de libertad del preso por parte de un grupo de intelectuales españoles que alegan que “ha dejado de facto, con la fuerza indiscutible de su espíritu redimido, de ser un penado. Se ha indultado a sí mismo por la virtud de la conducta” y que Montenegro es “un hombre elocuente, persuasivo y delicadamente dotado de bondad con que llevar a los ineducados la experiencia del amor, adquirida en los insuperables crisoles del sufrimiento” (Roig de Leuchsenring 1928: 3)¹⁸⁴. Entre los nombres de las figuras de la intelectualidad que se citan destacamos a Luis Jiménez de Asúa¹⁸⁵, Luis Araquistáin¹⁸⁶, Ramón Gómez de la Serna, Antonio Espina, Juan de la Encina, Benjamín Jarnés y W. Fernández Flores, entre otros.

Por su parte, *Carteles* publicó el 23 de septiembre de 1928 una entrevista que Mariblanca Sabás Alomá realizó a Montenegro dentro de la prisión¹⁸⁷, en la cual la

¹⁸⁴ Montenegro también hace referencia en sus memorias al apoyo de la intelectualidad española: “En un acto de despedida en Madrid al crítico y periodista Suárez Solís, más de veinte conocidos escritores españoles firmaron una exposición en mi favor. Jiménez de Asúa pedía la cancelación de mi condena por ser esta ridícula, evidenciando un espíritu colonialista del código que se me aplicó” (Pujals 1988: 61-62).

¹⁸⁵ En 1936 el criminalista español Jiménez de Asúa asistió a un congreso de juristas en Viena cuya temática era la reforma penal y le pidió a Montenegro que le enviara un escrito; este encargo daría como resultado la novela *Hombres sin mujer*, publicada en 1938 en México por la Editorial Masas.

¹⁸⁶ En 1927 Luis Araquistáin visitó Cuba y “dejó escritas impresiones muy útiles para comprender el ambiente cultural cubano de la década entre 1920 y 1930” (Ripoll 1968: 61). Precisamente en el año en que los intelectuales españoles firmaron la carta a favor de Montenegro, el escritor Araquistáin publicó su novela corta *Furias cautivas* sobre el tema de la sexualidad en la prisión. Esta novela ha sido incluida recientemente en la recopilación *Cuentos de crimen y locura* (2006) del autor.

¹⁸⁷ Es interesante señalar que en el texto de Mariblanca Sabás se hace referencia a la segunda de las revistas editadas en el Presidio: “Un penado me ofrece varios números de la Revista *Luz*, editada en los talleres del Reclusorio. Le doy las gracias, y le ofrezco el envío de colaboración”. En el Instituto de Literatura y Lingüística “José Antonio Portuondo” y en la Biblioteca Nacional “José Martí” de La Habana se conservan cinco números de la revista del año 1928: Año I No.1, 1º de Mayo de 1928; Año I No.2, 1º

feminista revolucionaria reveló al escritor preso que había ganado el concurso de cuentos de *Carteles* de ese año con el relato “El Renuevo”. La entrevista conjuga el diálogo entre ambos con diversas descripciones del espacio carcelario, en las que se pone de relieve la atrocidad y lobreguez del lugar. La escritora recorre distintos espacios del penal y va introduciendo al lector en cada uno de ellos desde una perspectiva personal e íntima a través de la cual se revelan su percepción y sus emociones desatadas ante aquella tragedia humana. Al comienzo y final del artículo, la verja del presidio tendrá una presencia totalizadora como elemento que divide el mundo de los hombres libres y el de los presidiarios, quienes, como seres despersonalizados que solo representan un número, son devorados día a día en aquella institución:

La verja del Castillo del Príncipe. Ancha. Alta. Pulida. Dentadura monstruosa que tritura vidas y más vidas. Un portero guardián huraño y hosco. Una llave enorme. Un enorme cerrojo que se corre. Un estremecimiento [*sic.*] de angustia. [...] Hay un silencio que apenas interrumpe el teclear de las maquinitas donde trabajan los empleados. El viento, silbando a través de la reja de gruesos barrotes, nos vuelve claramente a la noción de la libertad perdida. Yo siento, por unos instantes la impresión de que los guardias que custodian el recinto no me dejarán salir. El sol, a media tarde, proyecta en mis rodillas la sombra serpenteante, a pesar de su horrible fijeza, de los barrotes de la reja.

[...] La verja del Castillo del Príncipe, ancha y alta, dentadura monstruosa que tritura vidas y más vidas, se abre pesadamente. Yo salgo hacia la tarde que ya comienza a engalanarse de oro y rosa. Carlos Montenegro, con su tragedia oculta, con su sonrisa, con su amor, con su esperanza, cruza de nuevo el patio, rumbo a su habitación, de individuo fichado por las instituciones de Justicia como el penado tal, número tantos. (Sabás Alomá 1928: 14, 45)



Carteles, Vol. 12, No. 39. 23 de septiembre de 1928. “Una entrevista con Carlos Montenegro” por Mariblanca Sabás Alomá

La escritora realiza un incisivo retrato de la figura de Montenegro, escudriñando sus gestos y rasgos en busca de una significación más profunda, intentando encontrar al verdadero hombre que se esconde tras las gafas redondas y el uniforme blanco de presidiario que vemos en la fotografía insertada en la entrevista:

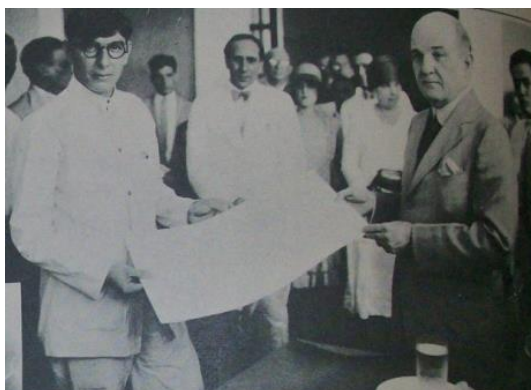
De pronto, un poco tímido, con sonrisa donde pretendo descubrir un ligero temblor nervioso, Carlos Montenegro está de pie junto a nosotros. Le tiendo la mano. [...] Yo observo, en tanto Carlos Montenegro habla, los rasgos característicos de su fisonomía: una sonrisa sutilmente triste que apenas le abandona nunca, como una amada fiel que hace buenas sus largas horas de cautiverio; unos ojos grandes, hermosos, de expresión extraordinariamente inteligente y viva; unas manos de artista, nerviosas y expresivas, másculas y fuertes; una frente amplia y despejada, bajo la cual quién sabe cuántas veces se transmutó en volcán el mar azul del pensamiento. (14)

Después de un diálogo sobre la posible reducción de condena de su causa, Mariblanca vuelve a empatizar con Montenegro y lo percibe como un ser superior –por su alto pensamiento, por su condición privilegiada de escritor¹⁸⁸– que logra trascender todo ese ambiente infrahumano que lo rodea:

¹⁸⁸ Sabás Alomá elogia en el artículo las dotes creativas del cuentista: “Ha hecho versos, en su juventud. (En su juventud. Apenas tiene veintiocho años...) Ha intentado cultivar el género teatral, dice él mismo que sin éxito. Prefiere el cuento. Todos sabemos con qué rara maestría maneja Carlos Montenegro este difícil género literario. Sus cuentos, llenos de emoción y de vida, expresivos y sintéticos, lo han hecho digno de figurar al lado de los más insignes cultivadores...”. Asimismo, en el ensayo “Leyendo a Montenegro”, incluido en su libro *Feminismo* (1930), profundiza en la obra del escritor y específicamente en el libro *El Renuevo y otros cuentos*, tras cuya lectura afirma: “Regresamos de un viaje alrededor del corazón del hombre. Nuestra retina retiene una multiplicidad de panoramas: seco, duro, árido, dorado al fuego”. Según la escritora, el ambiente de la prisión despierta elementos ocultos y sombríos en la imaginación del preso: “rincón oscuro y húmedo del presidio, propicio a la evocación de monstruos, de furias, de sangre coagulada” (Sabás Alomá 1930: 214). Sabás comenta el antiestilismo de la escritura montenegrina, su naturalidad absoluta y su preocupación por el contenido más que por la forma. Asimismo, observa las reflexiones que sobre el género humano –específicamente, sobre el presidiario– realiza el escritor en sus creaciones: “Montenegro nos lleva de la mano a visitar los rincones más oscuros de la conciencia de los hombres. No es un guía trascendental. [...] Es, más bien, el niño triste y bueno a quien la vida, la vida injusta, infame y arbitraria ha disfrazado de hombre malo” (215). La intelectual, como hicieron otros autores, se plantea hasta qué punto hubiera existido el cuentista Montenegro sin su experiencia presidiaria: “obligado [...] a esos viajes introspectivos a través de los cuales descubrimos, de pronto, insospechadas vetas de emoción, así ha podido descubrirse, personalizarse, darse a sí mismo a luz” (218). Ella, al igual que otros intelectuales de la época, esperaba “el gesto justiciero” que lo lanzara al fin hacia la libertad.

Los ojos de Carlos Montenegro están radiantes de esperanza. Milagro que solo puede producirse en los espíritus altos como el suyo, nueve años de cautiverio no han matado su fe en la bondad humana. Montenegro cree, cree, no en el Dios falso y egoísta de las instituciones religiosas, sino en lo honrado y bueno que hay en el corazón del hombre. Su resignación no es la del culpable arrepentido que confía en el perdón divino; sino la del hombre inteligente y fuerte que confía en sí mismo, porque tiene conciencia de su superioridad. Dá [*sic.*], a veces, la sensación de estas *más allá* de toda podredumbre humana que hierve tras de las rejas del presidio... (14)

El 2 de septiembre de 1928, *Carteles* había dado a conocer que el ganador del cuento convocado por su revista –en votación popular después de una selección de cuatro cuentos por parte de un jurado formado por Jorge Mañach, Carlos Loveira, Guillermo Martínez Márquez y Francisco Ichaso¹⁸⁹– era Carlos Montenegro con su relato “El Renuevo”. El 18 de septiembre se hizo efectiva la entrega de los premios y el acto tuvo lugar en el patio del Castillo del Príncipe con la presencia de los penados¹⁹⁰.



Carteles, Vol. 12, No. 41. 7 de octubre de 1928. “Notas de actualidad”. Homenaje a Carlos Montenegro en el Castillo del Príncipe

Con motivo del triunfo del concurso de cuentos, el 30 de septiembre se le rindió un homenaje a Montenegro en el Castillo del Príncipe, en el que Rafael María Angulo,

¹⁸⁹ El Jurado se anuncia en *Carteles* el 3 de junio de 1928 (Vol. 11; No. 23, p. 2). En este mismo número se declara que por el primer premio se recibirían \$100,00.

¹⁹⁰ El 30 de septiembre de 1928 *Carteles* (Vol. 12; No. 40, p. 25) reproduce varias fotos de la entrega de premios en las que vemos a un Montenegro sonriente bajo su uniforme blanco de presidiario, así como unas caricaturas de los premiados realizadas por el dibujante Conrado Walter Massager.

Presidente de la Asociación de la Prensa, pronunció un discurso¹⁹¹. Según la revista *Social*, la iniciativa del homenaje corrió a cargo de Jorge Mañach y se celebró en apoyo del escritor que ya había cumplido 9 años entre rejas:

A este establecimiento [el Presidio Nacional] acudió un centenar de intelectuales. El acto, sencillo y conmovedor, consistió en la entrega al compañero Montenegro de un pergamino que contenía un brevísimo y cordial mensaje de confraternidad, suscrito por más de cien periodistas, poetas, ensayistas, novelistas, críticos, dibujantes, pintores. [...] Y después de estrechar las manos al notabilísimo cuentista, abandonaron el establecimiento penal los amigos y admiradores de Montenegro, no sin formular antes votos sinceros por su libertad. (“Homenaje a Montenegro”, *Social*, noviembre 1928: 5)

Fruto de esta visita al Castillo del Príncipe, Emilio Roig de Leuchsenring publicó en *Carteles* un artículo titulado “Las injusticias de la justicia”, en el que reflexionó sobre la dramática historia de Carlos Montenegro y la significación del homenaje llevado a cabo en prisión por el grupo Minorista. El que fuera historiador de La Habana vería en Carlos Montenegro no solo al brillante creador sino también al hombre que había sido injustamente condenado:

No. Escritores y artistas hemos visto sí, en Carlos Montenegro al escritor y artista de claro talento, fecunda y brillante imaginación, cuentista formidable, tal vez el primero de los cuentistas cubanos de esta época. Pero escritores y artistas hemos visto también en Carlos Montenegro al hombre que padece persecución por la justicia. Nuestra simpatía y adhesión hacia él tienen mucho de admiración al escritor, pero también mucho de protesta y de rebeldía contra las injusticias de la justicia. [...] Y por ello, escritores y artistas desean y gestionan la libertad del compañero escritor y artista, también demandan la del hombre que sufre persecución por la justicia. (Roig de Leuchsenring 1928: 18, 36)

Partiendo de la historia de Montenegro pero universalizando su situación, Emilio Roig realizó una implacable denuncia contra un sistema jurídico parcial que condenaba

¹⁹¹ El 7 de octubre de 1928 *Carteles* (Vol. 12, No. 41; p. 28) reproduce distintas fotografías del homenaje donde los penados del Castillo del Príncipe asistieron al acto que los intelectuales cubanos rindieron a Montenegro.

a los humildes y privilegiaba a los poderosos, y sacó a la luz diferentes casos de hombres corruptos, asesinos o ladrones que habían evitado ser condenados por su poder social o económico:

En vano buscamos rostros conocidos de conocidos criminales. Y, ¡no los encontramos! Tantos que se enriquecieron desde sus puestos oficiales, en todas las épocas, metiendo los brazos hasta los codos en las arcas públicas; tantos que, valientes, por la fuerza momentánea que les daban sus cargos, asesinaron a mansalva, ya por propia mano, sabiéndose inmunes, ya por mano de otros, sus serviles subordinados; tantos que explotaron a los débiles y a los desamparados, que robaron a viudas y a huérfanos, que mercaron con las medicinas de los enfermos y la comida de los presos y los locos; tantos que se enriquecieron con el sudor y la sangre de los obreros, de los campesinos... a ninguno de estos criminales encontramos allí, en el Presidio ¡Eran personas influyentes, de categoría, políticos y gobernantes de fuste, capitalistas; tenían dinero, relaciones, habían creado intereses...¡El presidio no se ha hecho para ellos! Allí solo van los infelices, los desheredados de la suerte, los pobres, los parias de la sociedad.

Los crímenes de otros, de los poderosos, de los ricos, de los influyentes, ni siquiera llegan a los tribunales. (18)

Asimismo, tras la publicación del primer libro de relatos de Montenegro *El Renuevo y otros cuentos*, recopilado en 1929 por Ediciones Avance, diversos intelectuales de la época escribieron en periódicos y revistas del momento críticas sobre la obra del presidiario. Cada uno de ellos resaltó características particulares en la escritura de Montenegro, quien logró deslumbrarlos por su realismo crudo y autenticidad, así como por la fuerza expresiva con la que transmitía la miseria del ser humano.

Jorge Mañach apuntó en su artículo “Diálogo sobre el año prosaico”, publicado en la revista *Social* en enero de 1929, las distintas obras narrativas que habían tenido importancia en el panorama literario del año 1928. Entre ellas, destacó el libro de cuentos de Montenegro, del que dijo: “No sé si llegará a salir de las prensas este año ‘El Renuevo y otros cuentos’, de Carlos Montenegro. Ya está en pruebas, editado por la revista ‘1928’¹⁹². Verá usted qué formidable cuentista. Duro, hondo, acre, ruso en su

¹⁹² Efectivamente, como comenta Mañach, el libro no saldría ese año de 1928 sino en 1929.

estirpe. Será un acontecimiento este libro. No se hace en Cuba más fuerte creación en prosa” (Mañach 1929: 12, 61). En julio de ese mismo año, Raúl Roa publicó, también en *Social*, “El ‘hombre’ Carlos Montenegro”, y aseguraba desde el comienzo del artículo –contaminado por el entusiasmo generado en esos momentos hacia el escritor preso– que la aparición de este libro era “uno de los pocos verdaderamente magnos acontecimientos que registran las letras cubanas de este siglo” (Roa 1929: 42). El autor afirmaba que no le interesaba tanto el Montenegro escritor sino más bien el Montenegro hombre, “un trágico pedazo de vida hecho hombre de carne y hueso –realidad esta determinante del sentido agudamente patético de todas sus narraciones” (42). Roa centra su discurso en el material narrativo del preso –procedente de “sus propias entrañas”– y juzga como innecesario que escriba más cuentos sobre el presidio, pues estos son producto de “su dolor de subhombre”. Para ello introduce unas palabras que el preso le ha escrito al economista Raúl Maestri¹⁹³ y que justificarían su argumento: “Por lo que toca a mi prisión –lo decía el otro día en una carta a un desconocido que me escribió –el caleidoscopio no hace más que pasar y repasar el mismo celuloide, ayer asombrador, hoy anodino y aplastante. Ya las almas depauperadas no me enseñan nada” (42). Roa realiza una defensa obstinada del “hombre” Montenegro, escritor que, según el crítico, se utiliza a sí mismo como vehículo verbal de expresión¹⁹⁴.

¹⁹³ Raúl Maestri, en el artículo “Márgenes a Montenegro” –publicado el 15 de abril de 1929 en *Revista de Avance*, destaca –como también haría Roa– el carácter intuitivo del escritor prácticamente sin formación: “Montenegro es un intuitivo: adivina, presiente, premoniza. Va al cuento confiado, rectilíneo, sin insipiencias de novato. Porque un fino sensorio puede revivir y tostar a fuego artístico las resonancias insólitas de las peripecias pasadas. [...] Montenegro es uno de esos excepcionales tipos a los que un sexto sentido irrefrenable coloca en la campana neumática de su personal originalidad” (Maestri 1929: 105).

¹⁹⁴ Por otro lado, Roa hace un recorrido por diversos autores que han publicado artículos en torno a la obra de Montenegro. Critica a aquel que ha llamado a Montenegro el “Gorki cubano” porque el escritor ruso no tiene ningún tipo de vinculación literaria con aquel; sin embargo, hermana a Gorki y a Dostoievsky con Montenegro por su condición de “hombres”, aunque “probablemente Montenegro no leyó nunca a los rusos” (88). También critica a Félix Pita Rodríguez por comparar a Montenegro con los héroes valleinclinascos, pues estos son ficción y “Montenegro existe. Montenegro es –digámoslo con Antonio Espina –‘ese magno suceso que es un hombre’” (88). También se refiere a otros críticos que confunden la ternura con la melancolía o a los “falsos estilistas” que acusan al preso de falta de estilo cuando en realidad posee un estilo verdadero que se nutre de su personalidad e intuición.

El 24 de marzo de 1929, el *Diario de la Marina* publica una reseña de Lino Novás Calvo sobre el nuevo libro de cuentos de Montenegro en la que también se plantea –sin llegar a una respuesta concluyente– qué hace de un escritor un gran artista. El autor alude intertextualmente en su artículo al poema de Montenegro “Mi heredad”, cuando nombra al “hombre caído en las redes de los códigos”. Lino Novás se plantea entonces dónde habría Montenegro volcado toda su naturaleza y potencial de hombre si no hubiera sido escritor; en el mar, se pregunta, como “conquistador”, “héroe de guerra” o “incendiario de bibliotecas”, “¿quién sabe?” (Novás Calvo 1929: II). Novás Calvo intenta ir aún más allá para esclarecer el valor de las creaciones montenegrinas; llega a la conclusión de que como lectores se necesita “algo más vivo y personal que a la vez nos revele artísticamente desnudas las miserias humanas y la grandeza estoica y sufrida del escritor”. La escritura de Montenegro sobre el presidio nacería por lo tanto de su impotencia ante el poder y de la “sordera de los poderosos”; el escritor entonces se rebelaría en la palabra como cuerpo político o revolucionario¹⁹⁵: “la dignidad de hombres libres aherrojados a los padecimientos de un ambiente de sordidez y de miseria, no les permite a estos conformarse, no pueden creerse a sí mismo miserables en relación con los que los rodean” (II). Lino Novás nombra la obra de Dostoievsky para ejemplarizar un tipo de creación que, como la de Montenegro, emociona tras la “revelación de una lacra oculta o velada”¹⁹⁶. Finalmente, defiende una obra de arte como la del escritor preso por poseer “una personalidad más humana, más animal” y exponer con pulso verdadero y profundo la miseria del hombre.

¹⁹⁵ Recordemos que una de las definiciones que se da a la literatura carcelaria es la de “literatura de la resistencia” –término que introdujo Bárbara Harlow en su libro *Resistance Literature* (1987)–, precisamente por el carácter rebelde y de resistencia del preso ante el poder hegemónico que controla al hombre y lo mantiene en prisión.

¹⁹⁶ También esta será una de las funciones propias de la literatura carcelaria: levantar el velo de oscuridad en el que se ha visto sumido el universo carcelario y descubrir a los demás sus complejidades y defectos: “The prison writer is one who seeks to preserve himself and others from the obscurity to which the law and the condescension of Letters has sentenced him or her” (Davies 1990: 9).

2.1.3. Creación literaria en presidio

Carlos Montenegro supone un caso diferente con respecto a los demás escritores que incluimos dentro de esta investigación pues su escritura no se vincula con el carácter “underground” que sí tendrán otros textos carcelarios¹⁹⁷. Por el contrario, Montenegro establece una conexión constante con el *afuera* a través de la figura mediadora de José Zacarías Tallet; muchos de los intelectuales del momento lo conocieron, lo visitaron, y le dedicaron numerosos artículos en distintos medios. Esta conexión *dentro/fuera* supuso un enorme beneficio para el autor pues su nombre se expandió por toda la red intelectual cubana, que generó en torno al preso una campaña en pro de su liberación. Sus escritos no solo no permanecieron ocultos o silenciados sino que fueron impulsados y publicados en la mayoría de los diarios y revistas del país. Es interesante resaltar cómo, en este caso, desde el margen de la prisión hay una apertura hacia el exterior¹⁹⁸ – la literatura escrita dentro de la cárcel se publica sin obstáculo alguno fuera–; e incluso, cómo desde este exterior se genera un interés por lo que ocurre culturalmente dentro de la prisión, en el margen. Por lo tanto, dentro del campo literario cubano del momento – englobado, por otro lado, en el campo de poder– cabría incluir también el espacio carcelario.

Carlos Montenegro reveló en la entrevista que le concedió a Mariblanca Sabás Alomá su dificultad de escribir dentro del espacio carcelario¹⁹⁹: “Sí [escribo], aunque no

¹⁹⁷ Ioan Davies en *Writers in Prison* menciona las actividades o escrituras *sub-rosa* como propias de la literatura carcelaria (Davies 1990: 6). Asimismo, alude al término *samizdat* (8) como referencia a la distribución clandestina de literatura prohibida que podría aplicarse también a determinado tipo de literatura carcelaria.

¹⁹⁸ Como ya vimos en el capítulo introductorio, Foucault define las “heterotopías” –entre las que incluye la prisión– como espacios de apertura y cierre. En el caso de Montenegro, aunque la prisión represente un lugar de confinamiento existe una continua conexión con el campo cultural exterior.

¹⁹⁹ Desde esa “nada” de la que habla Montenegro muchos hombres presos han creado su propio imaginario escritural. Es esa “nada” la que genera el impulso de escribir que libera al presidiario de su

todo lo que quisiera. Me faltan estímulos. Escribir no produce nada. El medio nos ahoga. Escribir aquí resulta heroico, créamelo” (Sabás Alomá 1928: 14). Sin embargo, y a pesar de esa aparente carencia de estímulos, el espacio presidiario y la condición del hombre preso se convirtieron en un potente material literario para gran parte de la obra del escritor.

Nuestro estudio en este apartado se centrará en la literatura carcelaria de Montenegro escrita dentro de la prisión (*in-situ*), cuyo objetivo principal no es tanto la denuncia de un sistema vejatorio y denigrante –como sí lo será por completo la novela *Hombres sin mujer*, escrita en el exterior varios años después de su liberación y publicada por primera vez en México en 1938²⁰⁰–, sino la introspección en todo ese universo miserable donde es precisamente el hombre preso –su experiencia, su corporalidad, sus contradicciones– el foco de interés para el escritor. Montenegro, sobre todo en sus cuentos, intenta ir más allá de la estigmatización del presidiario como ser abyecto, y nos muestra abiertamente el medio en que se desenvuelve, que es en realidad el que ha

encierro físico. Los escritores uruguayos Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro, en *Memorias del calabozo*, relatan cómo en la prisión la escritura se convirtió en un medio de salvación que transformó su miseria en canto: “Mucho de este relato tendría que ser un silencio total y absoluto; porque lo que va a pautar este prolongado tiempo es el silencio total, y absoluto; es la NADA; el no suceder nada” (Rosencof y Fernández 1993: 77); “Estábamos en una situación en la que el único sitio del que rescatábamos las reservas para seguir sobreviviendo era en el hombre que llevábamos dentro. [...] Hay una cosa que no me pueden sacar: mi fuero íntimo, mis ideas, mi fantasía, todo lo que es intocable para el enemigo” (155-157); “Por eso escribíamos testimonios... Testamentos. Para sobrevivir en ellos” (178).

²⁰⁰ En el mismo prólogo de la novela Carlos Montenegro deja muy clara la intención de la misma: “No es mi objetivo el logro de un éxito literario más o menos resonante, ya que para ser leído con complacencia hubiera tenido que sacrificar demasiado la realidad, limitando con ello las posibilidades de alcanzar lo que me propongo, y que es la denuncia del régimen penitenciario a que me vi sometido –no por excepción, desde luego –durante doce años” (Montenegro 1981: 8). Recordemos que el libro se escribió a propósito de un congreso de juristas sobre la reforma penal al que asistiría Jiménez de Asúa, quien quería presentar el caso de Montenegro a través de uno de sus cuentos, que finalmente se convertiría en esta novela. El libro no se publicó en Cuba hasta la década de los noventa. Sin embargo, dos de sus capítulos fueron impresos en publicaciones periódicas cubanas: la revista *Polémica* publicó “El sinfín” en mayo de 1936 y *Mediodía* “El baile del guanajo” en agosto de 1936. La publicación de este último capítulo provocó un gran escándalo, pues se percibieron en él ciertas injurias al ejército y *Mediodía* tuvo que interrumpir su impresión por varios meses: “*Mediodía* debe una explicación a sus amigos por el continuado silencio en que permaneció después de su tercer número. Aunque, tal vez, sólo la necesiten nuestros lectores del extranjero, menos enterados de las contingencias que le han salido al paso a esta revista. La detención de Nicolás Guillén y la acusación al resto de los editores, particularmente Carlos Montenegro de 'pornografía y propaganda subversiva' a causa de haberse insertado en nuestro último número 'El baile del Guanajo' quedaron felizmente disueltas en el Tribunal de Urgencia, que se vio obligado a desestimar tales imputaciones” (“Silencio de Mediodía”, Año 1, No. 4, diciembre 1936).

forjado su carácter y el que lo condena irremediabilmente. Raúl Maestri centra parte de su artículo “Márgenes a Montenegro” en la capacidad del escritor para observar al otro –“pupila que todo lo ha visto y olfato heroico”– y escudriñar su interior: “a él le domina una universal confraternidad sufridora, una innata voluntad de inmersión en la vecina angustia que dulcifica su reciedumbre marinera” (Maestri 1929: 106). Sin embargo, la materia de su obra literaria no surgirá solamente de aquello que ha observado sino de su propia experiencia como presidiario; Montenegro es uno de esos creadores en los que vida y obra están íntimamente unidas²⁰¹. Ese hombre tímido, enfermizo y de una imaginación desbordada, escribió sobre aquello que vivió a través de un realismo lleno de crudeza que nos descubre una pintura truculenta y deshumanizada de la cárcel. José Antonio Foncueva escribió también sobre la figura de Montenegro –al que llama “el milagro del hombre”–, y sobre la vinculación de vida y obra en su creación. Su escritura, dice Foncueva, es una reconstrucción de su vida, de su pasado, fundado “en la honda sabiduría dolorosa que le vino de él” (Foncueva 1985: 219). Según el joven escritor, el hombre Montenegro se sitúa por encima de la obra pues esta es su “huella, su prolongación extravital y eterna. Se nutre del hombre. Y no se la puede concebir sin la noción anterior de la humana presencia creadora.” (220); si “la literatura vale en cuanto traduce la vida”, si “la buena literatura es, medularmente, vida interpretada” (221), la escritura montenegrina representaría entonces el más alto grado de creación.

2.1.3.1. Poesía carcelaria: de la culpa a la regeneración

²⁰¹ En sus memorias, Montenegro comenta también este vínculo entre vida y obra: “Muchos [intelectuales] se interesaban en saber de dónde yo sacaba el material de mis cuentos. Pues muchos son autobiográficos con mezcla de fantasía; el resto los obtenía de los cuentos que me hacían los otros presos [...] Yo escribía mayormente de lo que conocía [...] Ahí está la cantera de mis historias” (Pujals 1988: 62-63).

El primer contacto de Montenegro con la creación literaria se produjo a través de la poesía aunque, según su propio testimonio, pronto se daría cuenta de que él no tenía talento como poeta: “J.Z.Tallet me trajo libros de Rubén Darío e inmediatamente comprendí que yo no era poeta” (Pujals 1988: 60)²⁰². Uno de los primeros poemas de Montenegro, transcrito en la biografía realizada por Enrique J. Pujals –a quien el escritor se lo recitó de memoria– es un soneto compuesto de alejandrinos titulado “El último viaje”, que, como veremos, proyecta la experiencia marinera al aprendizaje de la propia vida. Los siguientes poemas de Montenegro fueron publicados en la revista del penal *Renacimiento* en abril y junio de 1924, y en marzo de 1925. Por último, en mayo de 1925, la revista *Social* saca a la luz otros dos poemas del escritor, uno de los cuales (“Mi heredad”) será reproducido en el prólogo de *El Renuevo y otros cuentos*.

Las seis composiciones poéticas que se conservan dentro del conjunto de la obra de Montenegro no poseen una gran calidad estética –como hemos visto, el mismo autor asume su falta de inclinación poética–, pero resultan un material muy interesante en tanto que fueron escritos dentro de la prisión y proyectan una voz poética arrepentida y anhelante de libertad que busca razones a su desdicha –en definitiva, justificarse– e intenta encontrar un aprendizaje en su caída. Montenegro utiliza, en las distintas composiciones, conceptos vinculados al ámbito religioso –el bien/el mal, la culpa o el desvío–, los cuales convierten los poemas en piezas morales que, a modo de confesiones, palian o minimizan la culpabilidad del penado y sostienen un hálito de esperanza en su futuro. Asimismo, algunos de ellos están contextualizados en el mar²⁰³

²⁰² En la grabación que me proporcionó el investigador Enrique J. Pujals, con las entrevistas que había realizado al escritor, Montenegro señala que el libro de Rubén Darío que le llevó Tallet fue *Cantos de vida y esperanza*.

²⁰³ El mar sería una constante en la vida de Montenegro y una de sus nostalgias latentes: “Puedo decirle que mi vida ha sido el mar y que soy escritor por accidente. Siempre he soñado y sueño con el mar. Nací, puedo decir, en el mar, porque mi casa en los pleamares quedaba cercada por las aguas que iban a mezclarse con las de un río cubierto de mimbres completando el cerco” (Pujals 1988: 23). El escritor habitó los últimos años de su vida en un pequeño piso de Miami donde tallaba barcos de madera para sus nietas y vivía rodeado de piezas marinas: “En el dintel de la ventana había un barco de madera

o se recrean en un espacio donde el elemento telúrico cobra gran protagonismo; ambos –mar y tierra– serán utilizados como metáfora que refleja la situación vital del prisionero.

“Último viaje”, el poema que no fue publicado en ninguna revista de la época pero que sin embargo recogió Enrique J. Pujals, pudiera ser el primer poema que escribió el autor. En él, se asimilan diferentes elementos marítimos – “escampavía”, “cabotaje”, “mascarón de proa”²⁰⁴, “bitácora”, etc. – a la problemática de la vida, y encontramos una voz titubeante que se considera aún aprendiz de viaje a pesar de la dureza del camino que se ha visto obligado a atravesar y en la que se palpa el rastro de la culpa, motivo que aparecerá en otras creaciones de Montenegro²⁰⁵. Este poema juega con el concepto de desvío –en este caso, desvío del barco de la ruta “correcta”–, el cual podría relacionarse con la desviación del hombre preso –ser humano desviado de la norma– o también, con la prisión como “espacio de desviación” si tomamos la terminología foucaultiana²⁰⁶. El poema concluye con un grito de certeza que invalida toda inseguridad anterior y que representa el aprendizaje de una voz madura arrepentida: “En la duda más vale amarrar el navío” (Pujals 1980: 39).

En “Flor mística” –un poema publicado en *Renacimiento* en abril de 1924, contextualizado específicamente en el espacio de la prisión, y que remite a distintos libros sagrados de esa biblioteca que antes mencionábamos– la voz poética se dirige a un “Padre Mío”, un Dios que habita más allá de ese espacio de confinamiento y

tallado en sus más mínimos detalles. Todas sus piezas eran removibles. [...] En varios rincones de su apartamento se observaban objetos marinos; anclas, redes de pescadores, sogas anudadas, vistas del mar y modelos de barcos” (22-23).

²⁰⁴ En el material sonoro que me proporcionó Pujals, Montenegro afirma que ese “mascarón de proa” era Tallet.

²⁰⁵ “¡Oh, mi ruta de altura! La emprendí en un viaje/ en que he ido al garete. Añoré la bahía. / (El mascarón de proa, apuntando un visaje/ con su cara de sátiro de mi compás reía.) // ¿Seré culpable acaso que tenga mi sextante/ un sector que no mida dos tercios del cuadrante / y que mi escampavía en la mar no descuelle?” (Pujals 1980: 39).

²⁰⁶ Como ya comentamos en el capítulo introductorio, Foucault se refiere a las “heterotopías” –dentro de las cuales incluye a la prisión– como “espacios de desviación”.

degradación, y en el que busca la purificación y libertad ansiada²⁰⁷. El lirio blanco es el motivo alrededor del cual gira el poema; blancura que representa la bondad –“seré un buen cartujo”, “seré un buen monje”– y la pureza –que se opone a la inmoralidad del delito cometido– que la voz poética anhela. El cultivo²⁰⁸ y florecimiento de ese lirio blanco mitigarán la aridez presente –la vida en la prisión – para hacer realidad la ilusión futura –la libertad–²⁰⁹.

Renacimiento publicaría en su siguiente número de junio de 1924 otro poema de Montenegro titulado “Canción familiar”. La voz poética se sitúa concretamente en su celda –en la que no existe el tiempo: “Debe ser tarde (en la celda mía / no hay ni hubo reloj)”²¹⁰– y contrapone la calma del espacio exterior –“Afuera / ni el reír de un rumor”– con la del interior –“Adentro, en mi interior ni un murmullo, / ni una lejana voz” (Montenegro 1924: 18)–. Ante esta quietud “atroz”, el sujeto poético se inquieta y estremece; sin embargo, una canción de la infancia, “Mambrú se fue a la guerra”, regresa a su memoria, apaciguando sus temores y contrarrestando su presente aciago con una época de “apacibles tardes”: “La voz / se hace tranquila. Siento / un genio familiar alrededor. / Todo está en calma. Se ha ido / en su tramonto el sol; / Han callado

²⁰⁷ Existe una estrecha relación entre la literatura carcelaria y el ámbito religioso; para Ioan Davies, “much of the influential literature of Judeo-Christian civilization was composed under conditions of incarceration or involuntary exile. Indeed, the Bible itself is a product of both prison and exile” (Davies 1990: 3). En oposición a la concepción de la prisión que vamos a analizar en la literatura cubana del siglo XX, encontramos algunos textos religiosos en los que la cárcel es representada como un espacio de purificación donde es posible trascender la materialidad del encierro. Sin embargo, Montenegro utilizará frecuentemente en su narrativa carcelaria la imagen de la cruz y la representación del preso como un Cristo crucificado en relación al sufrimiento constante vivido en presidio.

²⁰⁸ Este poema y el titulado “La Paradoja del Podador y del árbol” más específicamente nos remiten directamente a los *Versos sencillos* de Martí en el poema XXXIX: “Cultivo una rosa blanca, / En julio como en enero, / Para el amigo sincero/ Que me da su mano franca./ Y para el cruel que me arranca/ El corazón con que vivo,/ Cardo ni oruga cultivo:/ Cultivo una rosa blanca” (José Martí 2000: 541-542)

²⁰⁹ “Yo seré un buen cartujo; / rimaré la secreta/ alegría que entraña esa gran concepción;/ sembraré un lirio blanco, cuya flor interpreta/ (su blancura lo indica) la purificación. / Sí, sí, seré un buen monje: la libertad que ansío [...] El terreno es muy árido, más yo espero y confío/ en el florecimiento de ese lirio/ que no en vano en mi alma cantó esa ilusión” (Montenegro 1924: 10).

²¹⁰ Veremos cómo en muchos textos de literatura carcelaria el aislamiento del encierro y la repetición de acciones similares diariamente producen una anulación del tiempo. El relato de Pablo de la Torriente “El Tiempo” nos presenta a esta “divinidad” carcelaria desde su inalterabilidad, grandeza e infinitud.

mis labios mas, adentro, / lejana en mi interior, / escucho una canción hecha de risas / como rayos de sol” (18).

Un tercer poema sería publicado en marzo de 1925 en la revista del Presidio Nacional: “La Paradoja del Podador y del árbol”. Aunque la composición está firmada con el pseudónimo “Rodrigo Monte-Carlo”, podemos inferir que se trata del mismo Carlos Montenegro ya que es un juego de palabras entre su nombre y apellidos Carlos Montenegro Rodríguez. Este poema es una bella metáfora de la purificación del ser humano construida a través del diálogo entre un podador y un árbol²¹¹. El podador consigue convencer al árbol de que es necesaria su poda para eliminar aquello que estorba (lo maligno, lo despreciable, lo inservible) –“Noble árbol mío, / llegó el momento de la poda, goza; / verás caer tu ramazón salvaje / vil hojarasca que a tu ser estorba. / Lo que pierda en fiereza tu prestancia / lo ganará en bondad”– y regenerarse con esa “bondad”, ya presente en el anterior poema y necesaria para la reconversión y purificación. Esta transformación de la vileza en bondad lleva consigo un proceso doloroso: “-Al cortar el ramaje me harás daño/ quizás si de dolor caerá mi copa. / -El Padre Sol²¹² curando tus heridas/ te dará nueva savia” (11); será imprescindible, por lo tanto, atravesar ese sufrimiento para que la nueva savia pueda realimentar al árbol-hombre que renace. En vez del lirio blanco de “Flor mística”, en este poema será la rosa el símbolo de la regeneración (“Y cada hoja/ que con tus ramas caiga así podada/ tal vez mañana se convierta en rosa”), por lo que resulta más cercano el vínculo con el poema

²¹¹ Es curioso observar que Foucault también utiliza en su análisis sobre el espacio carcelario la metáfora del árbol para representar la corrección del preso. Como ya vimos, el filósofo francés incluye en *Vigilar y castigar* una fotografía relacionada con la ortopedia infantil (N. Andy. *La ortopedia o el arte de prevenir y de corregir en los niños las deformidades corporales*, 1749), en la que vemos un árbol inclinado y atado a un soporte que le permite sostenerse firme, y que actúa como corrector de la deformación o torcedura del árbol. Esta imagen se vincula con el disciplinamiento al que es sometido el cuerpo del preso, también deformado o desviado moralmente. En ambos casos, Montenegro y Foucault utilizan el elemento del árbol –su poda o su prótesis– como metáfora de la regeneración del hombre preso.

²¹² Del “Padre Mío” de “Flor mística” hemos pasado a una concepción mitológica con la referencia al “Padre Sol” en esta composición. Existe, también en este caso, un trasfondo religioso latente en el poema, manifiesto en esa limpieza moral o “purificación” a la que se ve impulsado el yo poético.

de José Martí “Cultivo una rosa blanca”. Al final del poema, el árbol –símbolo del hombre preso– está dispuesto a someterse a la poda –a desprenderse de parte de sí mismo, de sus miembros enfermos y viles– para poder llevar a cabo su reconversión o regeneración: “-Oh, gracias podador! Afila el hacha!/ Es el momento de la poda, corta...!” (11).

Los dos poemas publicados en *Social* en mayo de 1925 y fechados en “Presidio Nacional, 1925” –después que se publicara su primer cuento “La escopeta” en marzo de ese mismo año – vienen acompañados por un paratexto, un epígrafe de un verso del escritor mexicano Amado Nervo –“*¡Oh, Reyes! ,me trajisteis hace un año un presente excepcional: ¡un gran dolor!*”–, que introduce la temática en torno a la cual se inscriben los poemas: el sufrimiento. Ya hemos visto cómo en “La paradoja del podador y del árbol” se introducía este concepto de dolor como elemento necesario dentro del proceso de conversión. En el primero de los poemas, “Mi heredad”, el dolor –la caída – también forma parte de esa conversión:

Mi caída, ¿es caída?
Más bien creo
que es ventana y es cima
desde donde la vida se me muestra
en toda su amplitud.
Mi caída es nuevo
campo de sembradío, y es un sol y es apero
Y es un surco y es semilla
Y es riego.
Sólo espera este campo, cordial y fecundo,
mi espigueo. (Montenegro 1925: 28)

Asimismo, en “Yo he sido y soy marino”, el dolor presente del presidio se ve mitigado por la esperanza futura de libertad en un “lugar bueno”:

Yo he sido y soy marino.
Mi mar actual es –cierto-
menos azul. Mi nave
más lenta. El derrotero...

casi, casi no existe... y sin embargo
cuánto os prefiero, ambiguos y actuales,
nave, ruta y océano.
Nave, sigue en tu paso;
Océano, sé como eres, cordialmente insereno.
Pero tú, ruta mía, precísate y condúceme
a un lugar bueno. (Montenegro 1925: 28)

El sufrimiento es algo intrínseco al hombre preso y a su día a día en presidio y, por lo tanto, se convertirá en una constante en la poesía carcelaria cubana; así lo reflejan los poemas de autores como Jorge Valls, Ángel Cuadra, Armando Valladares y Ernesto Díaz Rodríguez. Esta tradición del dolor arranca de la obra *El Presidio político en Cuba* (1871) de José Martí: “Dolor infinito debía ser el único nombre de estas páginas. Dolor infinito, porque el dolor del presidio es el más rudo, el más devastador de los dolores, el que mata la inteligencia, y seca el alma, y deja en ella huellas que no se borrarán jamás” (José Martí 1995: 37).

“Mi heredad”²¹³ se encuadra en un ambiente telúrico donde la voz poética considera que su “caída” no ha sido en vano, sino que desde ella puede ahora atisbar el mundo desde una percepción completa y profunda: “Mi caída, ¿es caída?/ Más bien creo/ que es ventana y es cima/ desde donde la vida se me muestra/ en toda su amplitud.” La caída del hombre es necesaria para que su tierra –su cuerpo– pueda regenerarse y dar frutos nuevos. Mediante la utilización de elementos de la naturaleza y del campo (“sembradío”, “sol”, “apero”, “semilla”, “riego”, etc.) el poema se convierte de nuevo – como ya vimos en “Flor mística” o “La paradoja del podador y del árbol” – en una metáfora de la regeneración del hombre. La aridez del terreno de “Flor mística” –el espacio del preso– se contrapone con la fecundidad de este nuevo campo del hombre²¹⁴

²¹³ Raúl Roa, en su artículo “El ‘hombre’ Carlos Montenegro”, incluye unas breves líneas sobre este poema en las que destaca su falta de técnica pero su gran hondura: “versos ingenuamente arquitecturados, pero cuya punzante emoción hiera el cogollo de nuestra sensibilidad en carne viva. [...] La ternura no asoma por un momento en estos versos. Si acaso su eco” (*Social*, julio de 1929: 88).

²¹⁴ Como veremos más adelante, la referencia al “hombre nuevo” tendrá una significación política a partir de la revolución de 1959.

que espera pronto el espiguelo –espacio de libertad–. Este poema se incluirá en la primera edición de *El Renuevo y otros cuentos* tras el prólogo de los editores.

En “Yo he sido y soy marino” volvemos al imaginario marítimo de Montenegro en conexión con la vida, fruto de su experiencia como marinero, que ya comentamos en el soneto “Último viaje”. La voz poética advierte que a pesar de la ambigüedad e imprecisión prefiere este nuevo mar, el presidio, lugar más crudo e incómodo pero al que se inclina sin dudarlo. El contexto no puede modificarse –“nave, sigue en tu paso;/ océano, sé como eres, cordialmente insereno”– pero la voz increpa a su ruta en busca de un destino más próspero, y el término “bueno” vuelve a imponerse como finalidad: “Pero tú, ruta mía, precísate y condúceme/ a un lugar bueno.”

2.1.3.2. Narrativa breve carcelaria: *El Renuevo y otros cuentos*

Contrasta la crudeza de los relatos de Montenegro, plagados de personajes animalizados, víctimas de la degradación del medio, con sus asépticas declaraciones sobre la experiencia carcelaria recogidas por el investigador Enrique J. Pujals²¹⁵. No parece Montenegro expresar la crueldad de la experiencia vivida sino a través de la escritura ficcional²¹⁶.

²¹⁵ En su libro de memorias, Montenegro recuerda incluso el trato de beneficio con el que le recibe el jefe del penal del Príncipe, Tomás Guatimoc García Menocal –hermano del general Mario García Menocal, presidente de la República de 1913 a 1921–, quien le ofrece leche como complemento alimentario, le concede el llamado “uso del cabello” –pues la mayoría de los presos estaban rapados al cero– y le permite sacar libros de la biblioteca a la galera.

²¹⁶ Montenegro, a través de la narrativa breve –y posteriormente la novela–, reflejará los bárbaros mecanismos del sistema carcelario a los que él mismo tuvo que someterse. Por otro lado, en las crónicas sobre el Presidio Modelo que publicó en *Carteles* bajo el título “‘Suicidados’, ‘Fugados’ y Enterrados Vivos. Una serie sobre los horrores de ‘Cambray’”, hace una feroz denuncia de la política carcelaria llevada a cabo en Isla de Pinos, aunque, en este caso, el testimonio no parte de su experiencia como preso –desde un “yo” en primera persona– sino de las historias de aquellos que sucumbieron entre los hierros.

La recopilación de las primeras narraciones del autor, *El Renuevo y otros cuentos* (1929), fue prologada por los editores de Avance²¹⁷, que hicieron posible la publicación y con ella pedían nuevamente la libertad de ese preso que “espera y escribe”. El prólogo está constituido por una breve biografía sobre Montenegro²¹⁸ donde se reconstruye literariamente la vida del escritor con un estilo sintético y lapidario que refuerza la desgracia y el sufrimiento constitutivos de su existencia:

Una noche, en una de nuestras calles coloniales –olorosa a muelle –dos hombres riñen. El que cae por última vez no es Montenegro.

La Justicia dijo: 14 años, 8 meses. Montenegro calló. Tenía 19 años. Habló luego en la celda consigo mismo, con sus recuerdos. Soñó. Del soliloquio y del sueño salieron estos cuentos.

El libro²¹⁹ queda dividido en dos secciones claramente diferenciadas: por un lado, “Cuentos de hombres libres”, en las que se incluye “El Renuevo” –cuento con el que gana el premio de la revista *Carteles*– y “El resbaloso” –el primer cuento que escribe Montenegro–; por otro lado, “Cuentos de presidiarios”, ocho relatos en los que vamos a centrar nuestro estudio para profundizar en el tratamiento de la temática de la prisión y el desarrollo de cada uno de los *topoi* carcelarios.

²¹⁷ La *Revista de Avance* ya había publicado el 15 de abril de 1928 el cuento de Montenegro “Hijo del mar” (pp. 79-80, 102). En 1929 los editores de la revista eran Francisco Ichaso, Félix Lizaso, Jorge Mañach y Juan Marinello. En marzo de 1929 estos editores anunciaron que habían visitado junto a otros amigos al escritor en el Príncipe –“donde se halla aún recluso por obra y gracia de un Código Penal atrasadísimo”– con motivo de la aparición de *El Renuevo*..., y que allí se vendieron los primeros 50 ejemplares por un dólar (“Una visita a Montenegro”, 15 de marzo de 1929: 92).

²¹⁸ El autor critica en sus memorias esta nota que precede a sus narraciones: “La tengo como escrita a la ligera, por no decir menos –lo más sería suponerla escrita por manos poco amigas– aparte de las ridículas generalidades que contiene, hay datos errados que de ser ciertos, mi destino pudo ser otro. En las primeras líneas se lee: «Nació en 1900 de padres cubanos en una aldea de Galicia.» Mi padre era gallego [...] La nota no responde al propósito que se perseguía con la publicación de mi libro: la obtención de mi indulto” (61).

²¹⁹ En 1946 se publicó en Francia *La Prison*, traducción francesa de una parte de los cuentos de *El Renuevo y otros cuentos* y que también tiene dos secciones: “La prison” y “Enfance”. Durante mucho tiempo los críticos pensaron que este libro era la traducción francesa de *Hombres sin mujer*. Sin embargo, el artículo de Susanne Klengel “*La Prison* de Carlos Montenegro en París del 1946: Un texto carcelario cubano y los con/textos desconocidos de su traducción” lo desmintió. En el libro francés se incluyen seis cuentos pertenecientes a la sección “Cuentos de presidiarios”: “L’Americain” (correspondiente a “La cárcel”), “Le Baiser” (“El beso”), “Le Rayon de Soleil” (“El rayo de sol”), “L’Accusation” (“La causa”) y “La Fuite” (“La fuga”).

Esta segunda sección consta de ocho narraciones breves que muestran distintos temas esenciales del discurso carcelario:

- “El mudo”²²⁰, formalmente constituido por dos epístolas²²¹, indagará en el tema de la culpa y de la dicotomía bien/mal a través de un misterioso personaje que resultará ser la víctima mortal del narrador;
- “El timbalero”, relato que se diferencia de los otros por mostrar el lado lúdico y festivo del espacio carcelario a través de la música;
- “El beso”, desde la perspectiva del testigo pone en cuestión la temática de la enfermedad en el penal y la doble exclusión que sufre el enfermo presidiario;
- “La sortija” juega con una mayor complejidad temporal y ahonda en el tema de la muerte;
- “El rayo de sol” introduce por primera vez al personaje de Pascasio Speek²²² – protagonista de *Hombres sin mujer* (1938)– y nos muestra los mecanismos de poder y control que se establecen entre los mismos prisioneros y la máscara que el penado se autoimpone;
- la trilogía formada por “La cárcel”, “La causa” y “La fuga” –contextualizada como “La sortija” en México²²³– traza el recorrido del prisionero desde su

²²⁰ Este fue el segundo cuento escrito por Montenegro en prisión.

²²¹ En las epístolas el presidiario se dirige a su “maestro” para desahogarse sobre diversos asuntos que le atormentan y relatarle la historia de un extraño compañero al que llaman “El mudo”. Solo está fechada la primera de las cartas el “14 noviembre de 1924” pero la segunda hace referencia a la “carta de ayer” por lo que sería del 15 de noviembre de 1924. Podemos suponer que fue en ese mismo año de 1924 que Montenegro escribió el cuento. En sus memorias afirmó que finalizó la escritura de los cuentos en 1925 aunque el libro no se publicaría hasta 1929 (Pujals 1988: 61).

²²² Pascasio Speek fue un preso común que Pablo de la Torriente incluye en su libro *Presidio Modelo* dentro de la lista de presidiarios muertos en 1931: “6420 “Pascasio Speek Sierra” (432). La agresividad y la fiera implacable que muestra el personaje de Pascasio en “El rayo de sol” se atenúan en la novela *Hombres sin mujer*.

²²³ En estos relatos la utilización del lenguaje oral será mucho más efectiva no solo por el uso de mexicanismos (“charro”, “cuate”, “pinche”) sino por la utilización de un lenguaje propiamente carcelario que Montenegro elaborará con mayor detalle en su novela *Hombres sin mujer*. Ioan Davies reflexiona sobre esta importancia del lenguaje –su oralidad– dentro del espacio carcelario, tomando como punto de partida el estudio de Bakhtin sobre Rabelais. Por un lado, este lenguaje nos muestra la especificidad de ese microcosmos que es la cárcel, y, por otro lado, supondría también una rebelión contra el lenguaje

arresto hasta su fuga, poniendo nuevamente de relieve los abusos entre los presidiarios, la simulación y la muerte.

2.1.3.2.1. Espacio presidiario: del infierno a la fiesta.

En la narrativa montenegrina, el espacio de la prisión se convierte casi siempre en un escenario infernal donde criaturas monstruosas vagan y se sumergen en un ambiente caliginoso y miserable en el que el hombre desciende a lo más terrible de sí mismo. Como ya comentamos en el capítulo introductorio, el *Infierno* de Dante será el principal intertexto utilizado en la literatura carcelaria cubana. Desde Martí y *El presidio político en Cuba* (1871), el universo dantesco se corresponde con la representación del espacio carcelario. En Montenegro, esta espacialidad infernal ya se intuye en “El rayo de sol”, donde la atmósfera de la prisión se presenta como un espacio lúgubre de “monotonía desesperante” cubierto por “cabezas de patíbulo”²²⁴, en el que penetra un escaso rayo de sol cuyo dueño es Pascasio, “el delincuente más feroz de la galera” (161). Sin embargo, será en el cuento “La cárcel” donde Montenegro aluda directamente al texto de Dante. Desde su propio ángulo, el narrador en primera persona describe los rostros y cuerpos de los compañeros entre las sombras de la tarde como figuras dantescas, deformadas y decapitadas. Aquí los cuerpos de los penados se asoman a la superficie de la galera en su más terrible deformidad y parecen –como ya comentaremos en otros relatos–

oficial. : “This language might represent an ideal type of a language operating on points of dialogue at the extreme opposite pole to the official language” (Davies 1990: 14).

²²⁴ Como veremos, el hombre preso es identificado con un muerto en vida, un moribundo con aspecto de cadáver. En un momento del relato el narrador considera que el viejo turberculoso que ansía el puesto de Pascasio “está ya muerto”. Esta representación del presidiario se vincula directamente con los hombres cadavéricos que habitan el infierno dantesco.

cadáveres o seres sin vida²²⁵ entre las sombras del espacio presidiario, que se convierte con su presencia en un Infierno viviente:

Las últimas claridades del día ponen en los rostros de los que se pasean – hombres en cueros que fingen ilustraciones de “La Divina Comedia”– reflejos dramáticos. Hacia el fondo se ven cuerpos sin cabeza, y a la altura de los hombros la pared gris enmarca algún rostro blanco con los gubiazos de las ojeras que se alargan, vaciándose en la penumbra. Encima de los troncos sesgados, como parpadeos de pupilas alucinadas, se mueven puntitos brillantes. (Montenegro 1929: 174)

Montenegro alude a los cuerpos desgarrados, heridos y atormentados que reproduce Dante en su obra para asimilar el espacio de la prisión a un espacio infernal donde vagan muertos en vida. La fragmentación corporal –“cuerpos sin cabeza”, “troncos sesgados”, “degollados”– proyecta al individuo preso como un ser despersonalizado y consumido por el mismo medio en que habita. La tara moral del presidiario –su mancha²²⁶– se reproduce en su fisicidad: “Por el contagio, la transpiración, como la moralidad, es en todos semejante: olemos mal” (175).

Asimismo, en el último cuento de la trilogía, “La fuga”, el narrador describe la escena de agresión que ha vivido²²⁷ –interviene en un asalto y es apuñalado²²⁸–, centrándose en el retrato cruel y desgarrado de los presos que pueblan el patio y que son

²²⁵ También en este relato uno de los presos es apodado “La Muerte”: “un muchachito ojinegro y exangüe, que entonaba una canción de Guaimar” (Montenegro 1929: 174).

²²⁶ La mancha, el fango o la ciénaga –vinculados a la suciedad y a la putrefacción– serán conceptos utilizados para hablar de la degradación moral del preso. Montenegro, en *Hombres sin mujer*, también utiliza estos elementos para referirse a la homosexualidad: “Cuando ingresó en el presidio, su conciencia de hombre primitivo se asombró de que existiera tanto fango. [...] ¿No estaría él también manchado? ¿No se parecería ya a los demás?” (Montenegro 1981: 15; 63).

²²⁷ Montenegro vuelve a introducir en el relato datos de su propia vida ya que él mismo fue apuñalado en el costado en la cárcel de Tampico y, como el protagonista, consiguió fugarse desde la enfermería: “De la cárcel huí, a los tres meses, de la enfermería. Fui herido en una reyerta y me apuñalaron. Era viernes. Conducido a la enfermería, me informaron que no me podían coser hasta el lunes porque el médico se ausentaba de allí de viernes a lunes y no había tripilla para coserme. Envuelto en unas sábanas, sin ropa, salté un muro y me largué” (Pujals 1988: 52).

²²⁸ El instante de la puñalada se representa a través de la utilización de distintas comparaciones –la sangre que se desborda como leche condensada– y de una superposición de planos –el material y el ético– que ponen en un mismo nivel la hipocresía y el pillaje con las lágrimas, o la bondad con el queso y los gusanos.

parte de una masa informe y desindividualizada: seres deformados, espantosos y repugnantes, semejantes a las figuras grotescas e infernales referidas en los anteriores relatos de la antología:

Después la calma momentánea que dejaba ver a un bicho de anatomía extravagante y en cuyo tronco era imposible precisar de dónde nacían las piernas y de dónde los brazos; desnudo, prieto, que sujetaba a alguien debajo de sí; luego más polvo y de entre él un rostro espantable, sonriente, cubierto de vello; una espalda negruzca, un pecho velludo también, del que partían como tentáculos, como calabrotes, brazos y piernas estriñendo a otro cuerpo. Y luego otro, y después un rostro violentamente invertido, violáceo y de ojos casi saltados y una garganta quimérica en la que se quebraba agarrotado el grito de socorro. (212)

Encontramos una excepción a esta visión infernal del presidio en el segundo cuento de la antología, “El Timbalero”, donde, a diferencia de la representación de la cárcel como un espacio terrible y monstruoso, se muestra un ambiente distendido y festivo. Se trata de una narración mucho más breve y con un ritmo más apresurado, favorecido por la abundancia de diálogos, la inclusión del elemento musical y la propia temática del cuento: la fuga de varios presos. La descripción del entorno de la galera ya prefigura esta aceleración: “La galera del ocho estaba alborotada; la galera del ocho estaba muy alborotada” (139). Los presos se amontonan para observar el espectáculo de la música y la danza cuyo protagonista es el negro Baró: “los latigazos de Baró eran definitivamente africanos”²²⁹ y el sudor, fresco aún, de los danzantes, desabotonaba –como capullos que

²²⁹ Montenegro no profundiza en el elemento negrista dentro de la cárcel pero nos ofrece una breve mirada hacia una de sus manifestaciones: la música. Se incluye un estribillo de una canción impregnada de ritmos africanos: “¡Ahé, ahé! ¡Ahé, ahé!/ Muiños baila al son de mi son” (141). Recordemos la obra de Alejo Carpentier *Écué Yamba-O* –también pensada dentro de la cárcel: “Encarcelado por la policía de Machado en 1927, para burlar el tedio del encierro en la prisión que entonces se alzaba en Prado núm.1 [...] pensé en escribir lo que habría de ser mi primera novela” (Carpentier 2006: 74)–, también refleja a través del personaje negro de Menegildo el lado festivo y alegre del universo carcelario: “algunos presos juraron a ‘La tabla de maíz picado’, o a ‘Antón Perulero’, mientras otros recorrían el patio en comparsa arrollada, cantando con ritmo de ferrocarril: *A la con-tin-sén,/ Y a la que con-tin-sén/ Y a la con-tin-sén,/*

se abriesen –las narices chatas”. Montenegro nos presenta una atmósfera relajada donde los presos están deseosos de escuchar al timbalero. El retrato de este fluctúa por la precisión de distintas imágenes –“el negro triste siempre y siempre pensativo, estaba intranquilo” (140)– y se tiñe de gran fuerza cuando se describe su entrega total a la música en ese instante en el que toca los timbales: “Tocaba; era lo único que hacía: tocar; tocar con furia como si quisiese integrar él solo la orquesta que nadie echaba de menos” (141). Descubriremos al final del relato que esta potencia y empeño de sus latigazos se debía a que un compañero, “el gallego Muiños”, partía los barrotes de la ventana –la música como elemento que mitiga el sonido de la sesgadura²³⁰– para llevar a cabo la fuga de ambos.

2.1.3.2.2. Poder y control entre rejas.

La visión infernal del espacio carcelario se complementa por toda una red de poder entretejida no solo desde la institución penitenciaria hacia el penado, sino más bien entre los mismos prisioneros, quienes se convierten frecuentemente en verdugos y establecen jerarquías entre unos y otros según criterios de antigüedad o fuerza. En la obra de Montenegro, la mirada será uno de los ejes que sostiene el binomio “poder-

Y a la que con-tin-sén...” (178). Como veremos, Ofelia Domínguez en su libro testimonial *De seis a seis* (1937) hace un retrato sociológico de las presidiarias y se detiene más en este elemento negrista representado por la música y también por la santería. En el capítulo cinco, narra cómo algunas penadas bailan y cantan en el patio mientras los guardias se mantienen distraídos: “Los movimientos lascivos del baile negro, acompañados por el tamborileo en el fondo de una lata, se iniciaban en medio de un ambiente alegre y bullicioso, lleno de picante sabor. [...] Como es natural, siempre el acto final se representaba con la policía que imponía silencio a los gritos de entusiasmo y suspendía el baile” (Domínguez 1937: 42).

²³⁰ En una de las conversaciones que mantuve con el escritor y ex-presos político Carlos Alberto Montaner, me relató cómo logró fugarse del presidio y curiosamente, al igual que en el cuento de Montenegro, consiguió serrar los barrotes junto a un compañero con un cuchillo que había conseguido mientras el ruido de las duchas y el alto volumen de la radio –donde se escuchaban boleros de Olga Guillot– suavizaban la sonoridad del corte.

represión” de la prisión, ese ojo que todo lo ve²³¹ que será el principal instrumento de vigilancia y control.

“El rayo de sol” muestra las jerarquías que se establecen en el interior de la prisión entre los mismos penados como reflejo de las impuestas entre la institución –sus funcionarios– y los presos. El poder que ejerce Pascasio en la galera –contrapuesto a la sumisión o subordinación de los demás penados– es sostenido por el carácter bárbaro e imperturbable que posee. El narrador –un presidiario que observa desde una perspectiva exterior, como en el relato “El beso”, aunque en este caso también “actúa”– intenta romper esta potestad de Pascasio y le pide que le ceda al anciano compañero tuberculoso su codiciado puesto.

En “La cárcel”, Montenegro presenta más explícitamente los distintos mecanismos de poder y subordinación que se establecen entre los presidiarios. En esta narración se pone de manifiesto la jerarquía de poder que domina el mundo de los presos y el sometimiento que sobre el cuerpo ejerce este poder. El relato presenta los abusos cometidos entre los mismos presos cuando un recién ingreso²³² llega y otros le quitan la ropa y lo dejan desnudo. Este rito de iniciación corporal se perpetúa constantemente y el narrador, que una vez fue víctima, se convierte pronto también en verdugo²³³:

Al principio me apenaba robar; más tarde me concreté a no mirar a los ojos de las víctimas y no por lo que yo viese en ellos, ya que rara vez se me trasmitía el espanto que vivía en sus miradas, sino porque más tarde, en las horas de meditación, me importunaba el recuerdo de estos pánicos que me acrecentaban el desconsuelo cuando en la tarima, mirándome el pubis, me daba a ensoñar. (177-178)

²³¹ Foucault habla del “ojo del poder” al referirse a la mirada totalizadora a la que es sometida el preso en prisión, específicamente en las prisiones con un diseño panóptico (Bentham 1989: 9-26).

²³² “Ingreso” se denominaba a aquellos que ingresaban por primera vez en la prisión.

²³³ En sus memorias Montenegro narra que en la cárcel mexicana donde ingresó –al igual que al personaje del cuento– le quitaron la ropa y después actuó de la misma manera con otros presos: “No hice más que entrar en ella [la cárcel de Tampico] y me robaron toda la ropa. Me quedé en calzoncillos. Después tuve que robar a otros que ingresaron más tarde, entre ellos a un norteamericano, y así me vestí de nuevo” (Pujals 1988: 80).

Observamos que parte del relato gira en torno a la mirada y su potencial, ya que el preso se vincula con el espacio carcelario a través de los ojos; se observa a sí mismo y observa a los demás presos. Es a través de la mirada que elige a sus víctimas en la puerta del patio donde llegan los nuevos ingresos²³⁴. El narrador describe el frío que recorre su cuerpo en la espera –“epopeya glacial” que le hace temblar– y elige como primera víctima²³⁵ a un borracho al que desnuda “con la idea única de que sintiese mi frío y se hartase de su miseria” (183). Su segunda víctima de la noche es un norteamericano con “flamante traje de paño azul”, pelo rubio y ojos azules, al que engaña convenciéndole de que la única manera de salir de ese “infierno” (185) es desnudarse y vestirse²³⁶ como un preso común para poder salir por la puerta sin que los guardias se den cuenta. El norteamericano que llega como nuevo ingreso a prisión representa al hombre que pertenece al lado de allá –al exterior–, que huele a hogar²³⁷ y al que la prisión le parece un espacio aterrador; él se aferra al único hombre blanco que ve allí, el narrador, en el que confía plenamente sin suponer que puede engañarlo.

La tortura física como castigo es uno de los procedimientos que ponen en juego la dicotomía “poder-represión” que ya comentamos y que se representa de diversas maneras en el discurso carcelario. En el relato, el cabo golpea al norteamericano repetidas veces con un vergajo mientras el narrador escucha sus gritos y observa: “a cada vergajazo, y como producido por el grito que lo seguía, una línea roja le surcaba las espaldas” (189). Convierte Montenegro el espacio carcelario en un lugar

²³⁴ Los nuevos ingresos no solo son vigilados por el protagonista sino también por los guardias, que son retratados como seres deshumanizados o como simples objetos: “sobre las espaldas de los otros parecía gravitar la mirada de águila del improvisado y atroz vigilante, cuyas ropas, movidas por el viento helado, recordaban un espantapájaros” (182).

²³⁵ Al final del relato conocemos que este indio al que desnuda no sobrevive al frío, y su muerte le provoca la sensación de vivir en un espejismo: “Bajé resignado la cabeza. Las encías blancuzcas del espantapájaros, que me sonreía vilmente, eran mi último miraje” (195).

²³⁶ Aparece ya en este relato el motivo del disfraz –de la simulación, la máscara– aunque en este caso se trate más de una estrategia del narrador para engañar al nuevo ingreso.

²³⁷ Elsa, la mujer a la que el narrador evoca en distintas ocasiones, también pertenece al espacio exterior.

fantasmagórico lleno de sombras donde acechan al narrador “caras blancas y ensangrentadas” (191), quien, inflamado por la angustia de saberse ayudado por su propia víctima y, al mismo tiempo, descubierto²³⁸ –“tú no eres malo” (194)–, se dirige a ella como si se tratara de un muerto: “¡Tú! Pero, canalla, ¿no sabes que estás muerto? – silbé cogiéndole por los brazos. – ¿Lo ignoras? ¿No sabes que el vergajo no perdona? Le mancharás los labios a tu mujer. La mancharás de sangre. ¿No lo sabes? Le mancharás de sangre los labios. Te estará prohibido besarla, porque morirás tísico. Morirás por el vergajo, como la canalla, como nosotros!” (194-195).

2.1.3.2.3. Cuerpo y enfermedad

La corporalidad es uno de los ejes desde los que se articula gran parte de la literatura carcelaria. Isabella Camera d’Affitto afirma en “Prison Narratives: Autography and Fiction” que el cuerpo es el punto donde convergen las discursividades carcelarias y desde donde se viven o actualizan las sensaciones, a pesar de la distancia temporal que exista con la experiencia misma: “The body never forgets the sensations it has felt [...] Even though one may make an effort in order to forget, everything is written into one’s body, which will never forget” (1997: 149).

En el cuento “La cárcel”, la narración en primera persona dirige su focalización hacia el cuerpo frágil y agotado del preso: “Entonces, como estaba en extremo flaco, me daba a contar las costillas, a dedicarle sonrisas pueriles al ombligo y hundía, por fin, en el pubis adolescente la mirada” (173). La observación y consciencia del propio cuerpo –

²³⁸ La maldad del hombre preso se matiza cuando se dirige a su víctima para socorrerla y, en este sentido, el relato puede vincularse con “El rayo de sol” y el personaje de Pascasio, de quien al final descubrimos también su lado más humano por encima de esa máscara rígida de hombre fuerte e inmovible.

una corporalidad que va transformándose y debilitándose– se acentúa en el discurso carcelario²³⁹. Por otro lado, este es el primer relato del conjunto de Montenegro en el que se presenta de una manera más explícita la sexualidad del prisionero y el comportamiento homosexual en la cárcel, aunque será *Hombres sin mujer* (1938) la obra que más ampliamente retrate la sodomía en presidio y toda la red de intereses que bajo ella se entreteje. Sin embargo, en esta narración corta ya se atisba parte de ese análisis. El escritor convierte el cuerpo individual del presidiario en una masa deshumanizada e informe y esta descripción del tumulto de cuerpos hacinados en la galera da pie a la incursión del tema del homoerotismo en el relato: “los cuerpos se hacinan en íntima promiscuidad” (175). A través de la mirada del narrador asistimos a una escena en la que dos presos –“un indio fornido” y “un viejo enclenque”– se pelean por la conquista de un nuevo ingreso. Este cuerpo joven se convierte en un “cuerpo dócil” –tomando la nomenclatura de Foucault– al que manejar y dominar; la jerarquía de poder se establece entre los presos por la fuerza, por lo que el viejo cede su víctima – el joven– a un preso poderosamente más influyente y vigoroso. Un poco más adelante, la imagen del indio con el joven confirma su victoria sobre el cuerpo del neófito: “Por entre las rejas de la galera se veía al niño ya pervertido en el regazo del niño grande” (181).

²³⁹ El personaje de la novela húngara *Sin destino*, reflexiona sobre la consciencia de su corporalidad dentro del campo de concentración y sobre la sensación de extrañeza que le produce su propio cuerpo: “Nunca me habría imaginado que podría envejecer tan pronto. Si en una situación normal hacen falta cincuenta o sesenta años para envejecer, en el campo bastaron tres meses para que mi cuerpo me abandonara [...] Ahora, esa misma piel estaba arrugada, colgaba, estaba seca, áspera, amarillenta, cubierta de abscesos, manchas marrones, grietas, heridas y escamas [...] Observaba atónito con qué velocidad, con qué desenfrenada rapidez disminuía día a día, la carne de mis huesos, hasta que no quedaba nada, hasta que desaparecía toda mi materia blanda. Cada día me sorprendía algo nuevo, algún nuevo fallo o algún defecto, en aquella cosa que me resultaba cada vez más rara y extraña, aunque hubiese sido un buen amigo: mi cuerpo. Ya no podía ni verlo sin tener una sensación de desequilibrio, de horror” (Kertész 2006: 167-168).

La visión de esta disputa corporal produce en el narrador –un supuesto revolucionario que trabajaba para el general Blanquet²⁴⁰– la sensación de que está siendo castigado “como un Cristo, aureolado por el martirio” (176). Esta equiparación del preso con la figura de Cristo también es una constante en la literatura carcelaria²⁴¹ y se vincula directamente con el sufrimiento que padece en prisión²⁴²; Cristo (como el preso) representa al hombre que sufre física y psíquicamente y al condenado. Reaparecerá de nuevo en el relato esta concepción del martirio cristiano en la figura del norteamericano al que el narrador engaña –un cuerpo que es golpeado violentamente por intentar huir, “cuerpo blanco y martirizado” (189)–, y en uno de los sentenciados a penas correccionales, el cual es comparado con un Cristo crucificado: “Semejaba un hombre hecho de tablas clavadas, tan flaco era. De la tabla horizontal de los hombros le pendían unos harapos y los pantalones no tenían piernas. Caminaba semiplegado” (182). Asimismo, existe otra parte en la narración vinculada al motivo de la cruz en la que el narrador escucha las campanas de una iglesia y es el sonido de estas el que le remite al acto de la crucifixión: “Y, mientras en la cruz que se alzaba sobre la torre de la iglesia vecina, cercanas y lentas campanadas, remachaban el último clavo, evocando la crucifixión” (181).

Montenegro, en sus narraciones, se vale de un estilo incisivo con el que nos muestra a unas criaturas de carácter grotesco que están más cerca de lo animal que de lo humano, más cerca de la muerte que de la vida. El proceso de animalización es un reflejo de la reducción del hombre a su más puro instinto en un espacio que lo va

²⁴⁰ Montenegro incorpora a la narración un personaje real que formó parte de la historia mexicana durante su ingreso en Tampico: Aureliano Blanquet, mexicano porfirista cuya cabeza –como narra el cuento– fue exhibida en Veracruz por varios días.

²⁴¹ Especialmente en la poética de Jorge Valls la imagen del preso como hombre crucificado será una constante: “Partido, desgajado, succionado; / buscándote en el tálamo leñoso. Allí, sin mí,/ crucificado” (Valls 1984: 26).

²⁴² Ya comentamos la constante del dolor en el discurso carcelario desde José Martí. Recordemos, por otro lado, que para el poeta cubano el dolor sufrido en prisión se proyectaría corporalmente en el texto: “La pluma escribe con sangre al escribir lo que yo vi; pero la verdad sangrienta es también verdad (Martí 1995: 72).

degradando y consumiendo paulatinamente. La apariencia grotesca del presidiario acentúa sus deformidades y deshumaniza sus rasgos. Esta representación del preso como un ser grotesco funciona dentro del contexto carcelario como instrumento de desvirtualización corporal que proyecta al individuo encarcelado como un desecho humano. La representación del cuerpo grotesco bahktiniano²⁴³, caracterizado por su deformación, no completitud, animalidad o imperfección, tendría en Montenegro una funcionalidad distinta a la de Rabelais pues estos rasgos corporales son marcas de degradación y deshumanización dentro del medio en el que habita el presidiario. En este sentido, creo que la narrativa de Montenegro se acercaría más a la concepción del grotesco romántico que propone Bahktin al vincularse directamente con “lo terrible” (Bahktin 1990: 41) y –añado– con lo monstruoso²⁴⁴.

En el relato “La cárcel” se pone en evidencia esta animalización del hombre preso; su comportamiento tiene relación con el proceso de bestialización a la que es sometido dentro de la prisión; los hombres aparecen allí como seres salvajes movidos únicamente por instintos: el narrador vive el ejercicio de “nagualéo” como si de una caza se tratara – “me llevé mi presa hacia el fondo del patio” (183)–; los presos correccionales aparecen como “ratas muertas por alguna fumigación” (182) o “lobos hambrientos” (184); y las manos de uno de los presos son equiparadas con “garras torpes” (188). La animalización es extendida a aquellos representan que el orden en la institución –que son llamados “fieras”– pues también están imbuidos en el mecanismo bestial de la penitenciaria y utilizan la tortura como uno de los principales métodos disciplinarios.

²⁴³ En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Bajtin teorizó sobre la categoría de lo grotesco aplicada a la obra de Rabelais. En el escritor francés, lo grotesco funcionaría en un sentido cómico o carnavalesco que en Montenegro está completamente ausente.

²⁴⁴ Beatriz Fernández Ruiz, en su libro *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, recuerda que desde la autobiografía de Benvenuto Cellini del siglo XVI se vincula lo “grutesco” con lo monstruoso (Fernández Ruiz 2004: 54).

La enfermedad –vinculada a este ámbito corporal– tiene un doble interés en el discurso carcelario, pues pone de manifiesto la relación entre el presidiario y el enfermo como seres excluidos y “desviados”, y la doble marginación que supone ser un penado enfermo.

La etimología de la palabra “enfermo” está constituida por el prefijo *in* (negación) y el adjetivo *firmus* (firme); es decir, “enfermo” significaría “el que no está firme”. En este sentido, el preso –como en el dibujo que Michel Foucault introdujo en *Vigilar y castigar* en relación a la ortopedia infantil y que ya comentamos en el poema “La paradoja del podador y del árbol”– podría ser considerado un enfermo pues es un ser desviado moralmente/éticamente o ideológicamente –si se tratase de un preso político–. La imagen del árbol torcido, atado a un tronco recto (la norma) como metáfora del preso, representaría también al enfermo; la prisión ejerce una función reformadora o correctora de las deformidades del hombre, es una “cura” para su volubilidad²⁴⁵.

“El beso”²⁴⁶, tercer relato de la sección de “Cuentos de presidiarios”, es una narración sobre un preso tuberculoso²⁴⁷ desde la perspectiva de otro presidiario que lo observa desde fuera²⁴⁸ y nos da detalles de su día a día. La descripción de su físico pone en evidencia la enfermedad que lo consume de forma implacable:

²⁴⁵ Precisamente, en *Hombres sin mujer* la homosexualidad es equiparada a la enfermedad por el “desvío” corporal de quien la practica: “No, no era aquello; no se hubiera sentido más feliz si aquella libertad ya le hubiera llegado a las manos; era lo otro, lo vergonzante, ¡la enfermedad del presidio!...” (Montenegro 1981: 125-126).

²⁴⁶ “El beso” fue publicado en el Suplemento Literario de *Diario de La Marina* el 12 de febrero de 1928 –aunque fechado en 1925– con una ilustración de Peña en la que se retratan los cuatro personajes del cuento. La figura del enfermo tuberculoso destaca por su apariencia cadavérica y su cuerpo retraído y tenso ante la emoción de la niña que se dirige hacia él con los brazos abiertos.

²⁴⁷ La tuberculosis será una de las enfermedades más frecuentes dentro del presidio. Montenegro introduce personajes contagiados de esta misma enfermedad en otras narraciones como “El rayo de sol” o en su novela *Hombres sin mujer*.

²⁴⁸ Esta técnica de narración desde una perspectiva exterior ha sido utilizada en diversas narraciones carcelarias. Destacamos el cuento de Max Aub “Manuscrito cuervo” (1955), en el que a través de la mirada del narrador-cuervo –un extraño que visita el lugar– conocemos el interior de un campo de concentración. En el cuento de Montenegro, aunque se trata de una narración desde una mirada externa, el narrador mantiene una vinculación con el protagonista por su condición de preso, por lo que logra en cierto modo empatizar con él y alejarse de la objetividad como observador para implicarse subjetivamente.

Él, paliducho y raquítico, representaba a lo sumo quince o dieciséis años. Era de una blancura imposible, casi bello; era más blanco que aquel camisoncito con que lo vestían para distinguirlo de la población sana del Establecimiento penal: estaba tuberculoso. Sus ojos negros todo lo miraban con desconsuelo; sus manos con aquellas venas tan azules parecían morir al accionar. (143)

Su palidez extrema lo aproxima –como también veremos con “El Mudo” del cuento de título homónimo– a un ser más cerca de la muerte que de la vida; así, este moribundo es símbolo del hombre preso en su totalidad. Dentro del establecimiento penitenciario se establecen las categorías de “sano” y “enfermo” entre los reclusos; los enfermos representan la negación de lo saludable y son identificados con un camión blanco para diferenciarlos de los demás²⁴⁹. Este estigma de pertenecer a la categoría de los enfermos dentro del penal se refleja no solo a través del uniforme sino en la estructura espacial del presidio, ya que los enfermos son reclusos en una sala aparte y se ubican en un margen dentro de la propia marginalidad de la prisión²⁵⁰.

El narrador se centra particularmente en las visitas de una anciana y una niña que el enfermo recibe cada quince días. La descripción del comportamiento de la niña, supuestamente su hermana, imprime al relato un matiz de humanidad y candidez no comunes en la crudeza de la narrativa montenegrina. Ella se sienta en sus piernas, lo acaricia, lo peina y, finalmente –a pesar de sus repetidas negativas– lo besa. La narración gira en torno al motivo del pelo que, como a los demás presidiarios, se le rapa²⁵¹. La niña disfruta el hecho de poder peinar a su hermano una vez que a este le han permitido dejarse crecer el pelo, que siempre tiene desordenado; sin embargo,

²⁴⁹ En el espacio carcelario, a pesar de la uniformidad/homogeneidad a la que se ven sometidos los presos, es común también la diferenciación o “etiquetación” de cada uno de ellos. En este caso, por ser enfermos llevan un camión blanco; en otros, por ejemplo, por ser presos “plantados” –los presos que se niegan a los planes de rehabilitación–, en el uniforme se les inscribe la letra P. Por otro lado, esta etiquetación también se relaciona con el número que cada presidiario posee y que será desde su ingreso su máxima identificación dentro del presidio.

²⁵⁰ En este caso, se aplicaría en el espacio carcelario el modelo de exclusión de la lepra.

²⁵¹ El corte de pelo en presidio se vincula con los mecanismos disciplinarios que se imponen dentro de la cárcel. La consecuencia principal es la despersonalización y desindividualización del hombre.

volverán de nuevo a rapárselo y es entonces cuando se produce ese beso que el preso había rechazado anteriormente por temor a contagiarla.

De súbito la hermanita, poniéndose de rodillas quería besarle en la boca; él rehuía el rostro dolorosamente. La abuela lloraba y él también. En la cara de la niña cayó alguna de aquellas lágrimas. Y le preguntaba:

-¿Por qué no me besas, hermanito, como antes de venir a esta casa? [...]

La niña, que traía la peineta en la mano se quedó dolorosamente sorprendida y corriendo hacia su hermano, gritó:

-¡Luis...Luis!

Y mientras la abuela empalidecía, ella, colgándosele de los hombros, le besó en los labios. (146)

El yo narrativo se proclama testigo directo de la vida del tuberculoso en el penal: “Yo asistía con curiosidad, casi con amor, a la patética escena que cada quince días se reproducía”. Él también es un presidiario pero a diferencia del otro –y quizás esa diferenciación ayuda a la distancia que se establece entre yo-narrador/él-Luis– no es tuberculoso. A través de sus ojos –la mirada como elemento imprescindible en el presidio– asistimos a cada una de las visitas que recibe el enfermo: “Hablaban poco, hablaban poco, porque aquellos minutos volaban entre caricias” (144). Casi al finalizar el relato, el “yo” narrador realiza una confesión al lector por la que conocemos su humanidad como testigo de los hechos: “Los transportes de la despedida yo no los miraba. Hay cosas que, aún siendo uno presidiario, resultan fuertes” (145).

También encontraremos en “El rayo de sol” la presencia de la tuberculosis. En este caso, el anciano preso que anhela el puesto de Pascasio está siendo devorado por la enfermedad, que se manifiesta en vómitos de sangre, tos y esputos²⁵², así como en una

²⁵² Recordemos que uno de los capítulos del libro testimonial titulado *Presidio* de Eladio Bertot Cabrera, “La venta de los esputos”, retoma directamente este tema de la tuberculosis en prisión poniendo de relieve la comercialización de la enfermedad con el fin de eliminar a determinados hombres. Eladio Bertot, prisionero común durante las décadas del veinte y treinta, logró publicar en 1936 este libro testimonial sobre su experiencia carcelaria con un prólogo de Manuel Navarro Luna. En el citado capítulo también se describe la situación de exclusión y marginación en la que vivían los tuberculosos dentro de la cárcel, en la que como dijimos se practica el modelo de exclusión de la lepra: “El Sanatorio para los tuberculosos estaba construido de madera y algo distante de los edificios del Penal, como medio

corporalidad vaciada, casi inexistente, parecida a la que hemos visto en personaje de “El beso” y a la que veremos en “El Mudo”; el retrato del enfermo nos presenta a un ser deformado que se aproxima más a un objeto inanimado que a un hombre, y el carácter grotesco de su representación tiñe la descripción de una crudeza implacable:

Ya nada quedaba de él a no ser la simple armazón recubierta por el pellejo que en muchos lugares caía en pliegues flácidos y apergaminados.

Una mañana el viejo se levantó espantosamente desfigurado; la noche anterior había sufrido una hemotisis atroz. Los ojos parecían bailar dentro de las órbitas, sugiriendo su rostro un muñeco grotesco de esos que traen los espejitos de juguete, que sirven para demostrar la habilidad colocando cuentecitas de azabache en las cuencas simuladas.

Era un asco con alma que yo deseaba íntimamente ver morir de una vez.
(162)

La alusión al “muñeco grotesco” en la descripción del anciano enfermo añade distintos elementos a la concepción de grotesco que hemos desarrollado anteriormente: la automatización, la mecanización u objetualización de los cuerpos. El estudio de Wolfgang Kayser *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (2010) profundiza en este aspecto: “La visión de lo mecánico es tan usual para el hombre moderno que parece relativamente fácil el desarrollo de un grotesco de la «técnica». [...] Motivos constantes del grotesco son los cuerpos petrificados en muñecos, marionetas, autómatas...y los rostros congelados en forma de máscara o antifaz” (Kayser 2010: 308). Si tomamos en cuenta esta visión de lo grotesco, en Montenegro el presidiario vendría representado como un títere o marioneta controlado por un poder superior que lo dirige y maneja, cuyo carácter de objeto subraya la maleabilidad y despersonalización a la que es sometido en el presidio.

kilómetro. [...] Los enfermos viven aislados por temor al contagio. Ellos mismos se tenían que hacer todas sus cosas: se lavaban y cosían sus ropas” (Bertot 1936: 37).

2.1.3.2.4. Las máscaras del presidiario

El elemento de la “máscara” también se relaciona con lo grotesco y Bahktin subraya su importancia dentro de la cultura popular y carnavalesca. Sin embargo, la “máscara” en Montenegro se vincularía nuevamente con lo grotesco romántico pues “disimula, encubre, engaña, etc. [...] y adquiere un tono lúgubre. Suele disimular un vacío horroroso, la «nada»” (Bajtin 1990: 42).

Las máscaras construidas por el presidiario como mecanismo de defensa ante el medio hostil carcelario salen a la luz en las narraciones de Montenegro, bien a través de introspecciones sobre la condición de presidiario –y todo lo que ello conlleva: la culpa, diferenciación entre el bien y el mal, etc.–, bien a través de la reflexión sobre esa careta que el mismo preso se ha impuesto.

Descubriremos las distintas máscaras del narrador del relato “El Mudo” –máscaras en este caso, que el narrador se quitará al exponerse emocionalmente ante su receptor–, consumido por un sentimiento de culpa debido al asesinato perpetrado. En el cuento, la epístola como forma narrativa nos acerca a la interioridad de este personaje y a sus profundas contradicciones. La narración hace referencia al vínculo entre maestro y alumno que fácilmente podría remitirnos a la relación que el escritor Montenegro estableció con Tallet²⁵³. El alumno expande todo un caudal emocional en cada una de

²⁵³ De hecho, en el cuento pueden establecerse distintas concomitancias entre la vida de Montenegro y la del personaje Jorge. Precisamente al comienzo del relato se hace referencia a la angustia que el alumno experimenta al saber que otros elogian sus cuentos y le instan a que siga escribiendo: “de su admiración y la de sus amigos, vi que me pedía en ella, entusiasmado y apremiante otro cuento...”. Sabemos que Tallet mostró los cuentos de Montenegro entre su círculo de amigos (Grupo Minorista y *Revista de Avance*) y que progresivamente le fue pidiendo al preso nuevas narraciones. Por otro lado, también se hace referencia a los versos que compone el alumno, quien acaba escondiéndolos pues los considera faltos de calidad estética: “Hice mi primer poema que tanto le agradó a usted [...] Hice malos versos [...] En un descuido suyo, como si fuera un delito, los escondí” (131). Montenegro también fue consciente de su falta de talento para ser poeta y así se lo indicó al investigador Enrique Pujals. Asimismo, la referencia en “El Mudo” al negro que le hizo la primera historia que escribe alude al relato “El resbaloso” que fue el primer cuento que Montenegro escribió basado en la historia que un presidiario le relató: “Un día un negro de ‘mi galera’ me hizo esa historia que yo relaté y que tanto les ha gustado” (132).

las cartas sin que apenas conozcamos datos del maestro al que alude que, en este caso, solo funciona como elemento discursivo del género epistolar. Es interesante señalar que el motivo de la culpa experimentada por el presidiario dentro de la cárcel –como ya vimos en su poema “El último viaje”– aparece desde un primer momento en el cuento, donde el preso se pregunta la verdadera causa de su delito: “¿Por qué maté? ¿Por qué reincidí? ¿Por qué, a pesar de todo, soy un muchacho bueno? ¿Un muchacho que todavía llora cuando le hacen algún bien?...” (Montenegro 1929: 129) De nuevo, debemos señalar esta inclinación del preso hacia una “bondad”²⁵⁴ anhelada, que contrasta con el mal amenazante que también es parte de sí mismo: “Yo he querido muchas veces estudiarme y me he detenido angustiado ante cosas inconfesables que nunca nadie sabrá, y vorazmente he mirado hacia afuera con un deseo físico de abandonarme, de huirme, de ser muy bueno o muy malo” (134). La angustia existencial del preso que se debate entre el bien y el mal se complementa con la angustia existencial del escritor que debe seguir creando y exponerse al fracaso no ya humano sino literario²⁵⁵.

La segunda carta nos introduce de lleno en la temática del relato y con ella se abre el vínculo de la narración de Montenegro con la literatura fantástica o fantasmagórica. No es casual, por lo tanto, que se introduzca el intertexto del cuento “¡Solo!” de Maupassant que el protagonista lee y por el que realiza toda una reflexión sobre la soledad del penado. Existe en mitad del relato una reflexión profunda sobre el alma humana, sobre el hombre preso y sus contradicciones, sus anhelos, la soledad que profesa o la máscara que le cubre. El narrador se introduce en el fondo de sí mismo, entre sus sombras más terribles, para acabar afirmando que “todos tenemos algo que

²⁵⁴ Como ya vimos, la cuestión del “bien vs. mal” también está presente en varios de los poemas de Montenegro.

²⁵⁵ La primera de las cartas del cuento se centra en esta angustia experimentada por el preso, que al saberse un fracasado poeta teme convertirse también en un malogrado cuentista.

ocultar, algo que cuidadosamente nos ocultamos a nosotros mismos” (134). Esa máscara, esa apariencia falsa que el hombre se procura en la prisión será un tema recurrente no solo en los cuentos de Montenegro como en “El rayo de sol” o en su descarnada novela *Hombres sin mujer* sino en gran parte de la literatura carcelaria. El narrador retoma nuevamente en su reflexión la dicotomía entre el bien y el mal en la que se mueve el presidiario para hablar de su soledad, utilizando metafóricamente el término de “araña” para referirse a su delito y al sentimiento de culpa: “Ellos, nosotros, los condenados a esa soledad somos los únicos que estamos solos, solos con nuestra bondad y nuestra araña” (135).

Montenegro nos muestra al presidiario como un ser cubierto de máscaras que, en defensa o protección ante los otros, simula ser quien no es y, por lo tanto, en el medio donde sobrevive va desgajándose su personalidad, deshumanizándose, perdiendo su identidad ya difuminada por los mecanismos de homogeneización y uniformidad a los que es sometido, tales como el rapado del pelo o el uso del traje de presidiario. El espacio carcelario se convierte por lo tanto en un escenario teatral en el que los penados representan como actores –con sus máscaras o caretas– su propia vida. Existe una concepción de la prisión como espectáculo, como farsa en la que cada uno participa de su mentira.

También en “El rayo de sol” se hace evidente la construcción de esta máscara a través del personaje de Pascasio Speak. El narrador relata su acercamiento a Pascasio –a quien va a solicitarle su sitio para el viejo enfermo– e intenta, a través de la observación –nuevamente con la mirada–, percibir una nobleza que va más allá de esa frialdad que lo caracteriza: “era tosco, pero no innoble [...] noté algo en ella [su mirada] que me alentó, un algo límpido, sereno” (164). Tras la solicitud, Pascasio sostiene un discurso –casi a modo de monólogo– basado en la idea de que en presidio cada hombre

lleva puesta su propia careta, su propia máscara que lo protege ante los otros. Siguiendo un pensamiento hobbesiano, el presidiario afirma –incluyéndose a sí mismo dentro del grupo de presidiarios–: “todos somos malos”, y cree que la delación es una actitud innata en el penado que este utiliza para hacer daño al prójimo. El hombre preso ante los demás se transforma/se traviste/se disfraza con una falsa careta por su necesidad de aparentar lo que no es –el ser valiente y rebelde que el propio espacio demanda–. La mirada del otro lo transforma; el juicio de quien lo ve lo hace convertirse en ser falseado. La despersonalización a la que se ve sometida el preso por la maquinaria carcelaria se acentúa con este falseamiento de la identidad que el propio sistema impone como mecanismo de supervivencia. La referencia a la “carea” que realiza Pascasio le impulsa a aludir al carácter teatral del espacio carcelario y del comportamiento de los presos: el narrador es juzgado por Pascasio como un hombre que hace pantomima para aliviar su condición de criminal; pedirle que le ceda su puesto al tuberculoso es un acto de bondad impostado pues considera que la maldad es la verdadera y única condición del hombre:

Y esta noche dormirás mejor sintiéndote bueno, bueno, bueno... Siendo un criminal, como probablemente serás, pensarás que eres un ángel, llorarás [...] ¡Teatro! ¡Teatro! Tienes mil espectadores; tu fama crece, los Jefes te llamarán de un momento a otro para elogiarte [...] Nacemos malos del mismo modo que nacemos en cueros, irremisiblemente; y casi con los pañales comenzamos a ensayar la careta. (168-169)

Asistimos al final del relato a la suspensión momentánea de la máscara que también lleva puesta Pascasio –una careta de vigor y fiereza con la que se hace respetar en el medio carcelario– cuando el narrador inesperadamente lo ve en la galera en actitud cariñosa con un gato. Este instante nos revela una parte conscientemente amputada de sí mismo debido a la imposición de fingirse otro ante la mirada de los demás; sin embargo, al darse cuenta de que ha sido observado, lanza al gato contra la pared y lo

mata volviendo de nuevo a imponerse su máscara. El cuento termina con la observación del narrador sobre la limpidez y serenidad que inunda los ojos de Pascasio –y que ya había intuido anteriormente al mirarle– a pesar de su aparente impiedad: “Su rostro era cruel y no obstante en las pupilas llenas de sombra, como en la galera abovedada, había algo límpido, sereno, como un rayo de sol” (171).

Asimismo, al comienzo de “La causa” –donde el narrador efectúa una autoconfesión y explica el verdadero motivo de su encarcelamiento– se realiza una reflexión sobre la simulación o el fingimiento que el protagonista ha practicado durante toda su vida ante los otros y que se vincula directamente con el discurso del personaje de Pascasio Speek en “El rayo de sol”, quien consideraba el engaño una actitud innata en el preso:

Cuando el americano se marchó quedé lleno de pesadumbre por no haber tenido el rasgo honrado de confesarme autor del robo. No me contuvo el miedo –borrado por la tragedia– sino una peculiaridad de mi carácter que me ha hecho vivir en perpetuo engaño con los demás y aún conmigo mismo [...]

He engañado a todos de una manera lastimosa.

Nació la mentira de una necesidad interior; por mi casi morbosa inclinación al ensueño, ese tirano de mi vida, que siempre me ha dominado, inutilizándome para toda acción. (197-198)

Este relato refuta en diversas ocasiones afirmaciones que el mismo narrador había realizado en el anterior –“La cárcel”– y que ahora “corrige”, pues asume su inclinación a la mentira desde antes de caer preso. Asimismo, señala que el engaño o la simulación es un mecanismo de defensa en el espacio carcelario; “la máscara” que asume el preso sería un elemento de protección ante los demás dentro de los mecanismos de poder/represión que se ejercen dentro de la prisión y entre los mismos prisioneros. El narrador asume que el rol de revolucionario que se ha construido ante los otros representa lo que no es ni lograría nunca ser: “contrastaba tanto con lo que yo era y lograría ser en la vida real, diaria, que no pude resistir a la tentación de creármelo para

mi goce interior” (198). Ensoñación y realidad²⁵⁶ se entremezclan en este cuento, lleno de pequeñas referencias a situaciones y lugares que formaron parte también de la vida de Montenegro²⁵⁷: las ciudades por las que pasó durante su etapa de marino –Nueva Orleans, Veracruz y Tampico, donde finalmente lo encarcelan–, o el robo y tráfico de armas por los que fue juzgado.

El trabajo era rudo y el fingimiento violento; mucha melosidad, la melosidad suma, en tanto estuviese a la vista del jefe el ingenuo encarcelado; después, y a medida que nos inmunizábamos en los rincones, los ojos, las bocas, las manos iban, paulatinamente, adquiriendo sus verdaderas expresiones en las que palpitaba el asalto, mientras la fiereza de los rostros, rabiosa por la careta que viérase obligada a adoptar poco antes, estallaba, siendo innecesario, la mayor parte de las veces, emplear la violencia para que la víctima quedase desnuda por el que más había logrado intimidarla.

2.1.3.2.5. La muerte

En una de las obras paradigmáticas de literatura carcelaria, *Memorias de la casa muerta* de Dostoievsky, se equiparaba el espacio presidiario con la muerte: “Aquí había un mundo aparte, que no tenía semejanza con nada; aquí había leyes especiales, con su indumentaria, su moral y sus costumbres propias, y una Casa Muerta en vida, una vida como en ningún otro lugar, y gente especial.” (Dostoievski 2010: 43). Ioan Davies, en su estudio *Writers in Prison*, señala que la muerte es el tema por excelencia en la literatura carcelaria ya que el escritor-presos vive constantemente presenciándola a su

²⁵⁶ Dice el narrador: “Confundo de tal forma la realidad con lo imaginado, que muchas veces me pregunto: ¿Cómo habrá sucedido aquello? ¿Habrá sucedido realmente?” (202). Montenegro juega continuamente con esta dicotomía realidad/irrealidad, lo real/lo ensoñado, al igual que con la fusión de vida y obra en su escritura.

²⁵⁷ En sus memorias el autor manifestó la vinculación que vida y obra tenían en su escritura: “Lo que soy está o pretende estar, en lo que he escrito ya. En un alto tanto por ciento es, aunque en ficción, autobiográfico. Si alguna significación tengo, buena o mala, es más como hombre que como escritor” (Pujals 1988: 24).

alrededor e interiorizando su “sentido”: “Those who write in prison are not dead, though their lives are sharpened by the sense of death and the apprehension of violence” (1990: 18).

Vinculado a la representación del presidio como espacio infernal y también a la corporalidad emergente en el discurso carcelario, cabe señalar que en los cuentos de Montenegro hay también una presencia constante de la muerte; los presidiarios son equiparados a muertos en vida y la cárcel es representada como un mortuario²⁵⁸. El estilo utilizado en diversas escenas relacionadas con la muerte –donde se fusiona lo macabro con una expresión tremendista y fría – complementa esa visión monstruosa de la cárcel.

La presencia del preso como muerto en vida viene representada en el cuento “El Mudo” por el personaje del mismo nombre, un hombre que no habla con ningún otro preso: “nadie sabe quién es; pero todos sabemos que existe” (133). El agudo retrato del rostro y cuerpo del extraño presidiario que realiza el narrador nos devuelve la imagen constreñida y vacía de una figura de hombre que parece no existir o desvanecerse en su propia existencia: “La frente nada; la boca, nada; nada sugería allí ningún detalle” (133). La barba le confiere un aspecto enfermizo y la cabeza rapada²⁵⁹ lo estigmatiza y despersonaliza como al resto de los presidiarios. Jorge establece su primer vínculo con el Mudo a través de la mirada: “Yo estaba parado frente a él, y no sé cómo me encontré mirándole los ojos que me miraban turbios, desconsoladoramente neutros, inexpresivos,

²⁵⁸ Montenegro volverá a perpetuar la imagen del presidio como espacio de muerte en la primera de las crónicas del conjunto “‘Suicidados’, ‘Fugados’ y Enterrados Vivos. Una serie sobre los horrores de ‘Cambray’”, publicada el 17 de diciembre de 1933 y titulada “El éxodo”, en la que se inserta un dibujo de una de las circulares del Presidio Modelo como si se tratara de un cementerio lleno de calaveras. En esta primera crónica, Montenegro introduce en estilo directo las palabras de uno de los presidiarios que equipara el Presidio Modelo a un cementerio: “Eso va a ser el cementerio de muchos cubanos” (66).

²⁵⁹ La cabeza rapada será una constante en la descripción física de los presidiarios en la literatura carcelaria. Como ya vimos, en el cuento “El beso” el pelo será uno de los motivos que desencadena la acción. Diferentes narrativas carcelarias también centran parte de la narración en el físico del penado y en el corte del cabello como signo de la despersonalización y homogeneización a la que se ve sometido el preso dentro de los mecanismos disciplinarios de la prisión.

y eché a andar, sintiendo en mi cerebro bailar un pedazo de aquella mirada sin emoción, sin tristeza, serenamente opaca” (134); una mirada impasible de un hombre que parece no existir, que vive muriendo: “Y el Mudo, maestro, ese hombre se ha muerto, se ha marchado de sí mismo físicamente, está sobrehumanamente solo, angustiadoramente... ¡Maestro! ¡Angustiadoramente!” (135).

El personaje de El Mudo se revela como símbolo del hombre preso –un muerto²⁶⁰ en vida dentro del presidio–, pero también como la materialización corpórea del sentimiento de culpa del presidiario que lo ha matado y que no puede desprenderse de él. El cuento expone el motivo de la muerte dentro del espacio presidiario, equiparando la prisión con un espacio de muerte, y, por otro lado, caracterizando al preso como un ser moribundo o fantasmal que habita entre la vida y la muerte. El protagonista del cuento le confiesa a su interlocutor la obsesión que tiene con la muerte –“Pienso mucho cómo moriré, dónde, y cómo harán mis dientes en el instante de morirme” (130)– y su temor a fallecer en presidio, donde la presencia de la muerte es constante : “¡Qué feo es morir en Presidio; usted no sabe, maestro! Todavía está uno medio vivo, y ya le traen el formol que le echan en la boca... ¿Por qué harán eso?” (130). La muerte se materializa en el relato cuando el protagonista ve que un escolta asesina con revólver a un hombre negro. El sentimiento de culpa vuelve a aparecer pues el protagonista cree que el fallecido ha grabado en sus ojos la imagen de su rostro identificándolo con su asesino. La mirada nuevamente es la que articula la escena; al caer, el muerto mira al narrador con “mirada opaca, igual a la del Mudo” y este último –al que llama “la momia”– lo recibe “con la mirada apagada fija en mí, tan igual a la del muerto” (136-137). El cruce de miradas se resuelve finalmente con un diálogo en el que el preso increpa al Mudo y le insta a elegir entre la vida o la muerte: “¿Quién eres? No hay derecho, ¿sabes? ¡No

²⁶⁰ La mirada del Mudo será comparada con la mirada de un preso asesinado que cae inerte al lado del narrador: “cuando iba a caerse me miró con mirada opaca, igual a la del Mudo” (136).

hay derecho! Se vive o no se vive. ¿Por qué me miras así, como los muertos?” (137). En ese instante, al sacudirle varias veces la camisa, el narrador ve que el Mudo tiene cortada la garganta y su existencia es consecuencia de la culpa impresa en sí mismo por haberlo asesinado: “¿Todavía? –me dijo, hablando por la herida, como en el día que lo maté – ¿Todavía? ¿Por qué no me dejas quieto, como yo a ti?” (137).

Desde una frialdad aterradora y la crudeza más aguda, Montenegro nos acerca en sus cuentos “La sortija”, “La causa” y “La fuga” al retrato truculento de varios cadáveres, al atroz asesinato de un cura y al pavoroso traslado de un muerto en ataúd. Su estilo frío, desgarrador e indolente subraya ese terrible microcosmos carcelario que pretende reflejar.

En “La sortija” –relato que podríamos vincular más estrechamente con “El Mudo” por su carácter fantasmático o fantasmagórico, aunque en este caso la estructura es mucho más compleja debido a la utilización de diversas temporalidades–, el narrador en primera persona relata su encarcelamiento en un “misterioso” calabozo en el que anteriormente estuvo otro preso, el charro Miramontes, cuya historia conocemos gradualmente a lo largo del cuento. El espacio del calabozo –“más de cuatro metros de largo por uno escaso de ancho, muy alto, muy blanco” en el que “no se veía ni un pedacito de cielo” (147)– representaría en el texto un palimpsesto espacial, ya que la historia ocurrida en ese lugar fluctúa como una sombra –junto al grabado permanente en la pared de la Virgen de Guadalupe– y se proyecta en el presente, desde el cual la narración se sitúa. La huella de ese pasado viene representada materialmente por la imagen de la Virgen que realizó Miramontes en la pared del calabozo, “tosca y trágica, con el pecho acribillado a balazos” (147-148), y por la historia del charro que conocemos desde el comienzo. Miramontes, el mismo día de su ejecución, asesinó a un cura en el calabozo y, posteriormente, fue fusilado por los soldados desde el otro lado

de los barrotes. El recorrido que hacen las manos del asesino –que pasan de las caricias al degollamiento– nos guían en el transcurso del crimen:

El charro comenzó a acariciarle los muslos, el pecho y, lentamente, la garganta. Comenzó a acariciarle la garganta con las dos manos prietas, de unos pulgares enormes. [...] Y continuó acariciándole el cuello [...] Sus manos fruciosas se posaron en los hombros del cura, con los pulgares, toscamente acariciantes, sobre la nuez un poco saliente [...] De pronto, sin mirar, apretándole el cuello, brutal, zarandó aquella cabeza sobre sus propias espaldas. (151-152)

Montenegro se detiene escrupulosamente en cada uno de los detalles de la ejecución del asesinato y utiliza diversos recursos literarios para narrar la atrocidad del mismo. Destacan, por un lado, la sonoridad de algunas imágenes, como “el aullido” de la víctima y la descripción de la colocación del muerto entre los barrotes “Después de muerto [...] él lo arrastró hacia la puerta, colocó entre barrote y barrote la cabeza del muerto y notando que no cabía, a pesar de ser tan pequeña, la empujó haciendo fuerza con todo el cuerpo. Poco a poco, muy lentamente, con largos crujidos, fue pasando la cabeza empujada por la barba” (152); y por otro lado, la presentación tremendista y macabra²⁶¹ del cuerpo muerto, un cuerpo fragmentado que el asesino maneja como si de un muñeco²⁶² se tratara: “los ojos saltados, casi fuera de las órbitas, lo continuaban espeluznantemente [...] de la boca pendía un pedazo de lengua semitronchada; sobre los oídos, el cuero desprendido de los lados del cráneo [...] la cabeza pasó quedando el cuerpo sujeto por los hombros mientras el cuello, como si fuera de goma, se alargaba como algo fantástico” (152). El cuerpo del asesinado parece descarnarse y se presenta como un objeto moldeable en las manos de aquel que lo mató. De esas mismas manos asesinas surge la figura de la Virgen de Guadalupe que el preso graba en la pared justo

²⁶¹ El retrato del muerto es de un realismo crudo y sobrecogedor. Montenegro se detiene con detalle en la descripción del cadáver y en los aspectos repulsivos de la muerte. Este mismo procedimiento narrativo lo encontraremos más adelante en el episodio del traslado del ataúd, pero también en distintas escenas de los cuentos “La causa” y “La fuga”.

²⁶² De nuevo, Montenegro utiliza la caracterización grotesca, como antes lo hizo en los retratos del personaje “El Mudo” y del viejo tuberculoso de “El rayo de sol”.

después del crimen y cuyo pecho dibujado será acribillado cuando más tarde fusilan al presidiario.

Desde los primeros párrafos, el relato está plagado de “signos de muerte” que prefiguran la temática y el desarrollo del cuento: la tibia humana que tiene que tallar²⁶³ el narrador para hacer un anillo como encargo o la calavera que encuentra en la mesa del secretario del juzgado. El narrador muestra un temor profundo hacia la muerte; el olor del hueso que le trae el “Coyote” para que lo talle le hace rememorar la calavera cuya visión le había aterrado: “Me pareció que olía mal y sufrí un estremecimiento acordándome en seguida de la calavera de la mesa del Juez” (154). A través de una sucesión de conexiones sensoriales –“las notas de un piano”, un “olor a cadáver”– vuelve el relato a situarse en el pasado para rememorar el primer ingreso del narrador en la cárcel. En este caso, asistimos a otra escena llena de crudeza y realismo –vinculada por su estilo a la del asesinato del cura– donde el preso narra la experiencia de su primera noche en prisión (“era mi primera prisión; - mi alma virgen y sin embargo tan mancillada”, 155) en la que le hacen cargar un ataúd con un cadáver²⁶⁴. En este episodio “macabro”–como lo califica el propio protagonista– el narrador se recrea a través de un

²⁶³ Es interesante señalar que, en la prisión mexicana de Tampico, Montenegro aprendió a tallar semillas de melocotón para conseguir cigarros de marihuana; más tarde, su gran afición sería tallar barcos: “Otra parte de su tiempo lo dedica a visitar a sus nietos e hija; talla barcos y figuras de madera, habilidad que adquirió en la cárcel de México, donde según él labraba semillas de melocotón para procurarse cigarros de marihuana. Sobre su mesa de trabajo descansa un precioso barco tallado en sus más mínimos detalles, cuyas piezas son removibles” (Pujals 1980: 45). Otros presos, como Pablo de la Torriente Brau, también trabajaron la madera en la prisión; en alguna de las cartas que envió desde Presidio Modelo a amigos como Federico Morales, expone su afición –y la de sus compañeros– de hacer pulseras de fina (Ana Cairo, “El preso político Pablo de la Torriente Brau”, *Santiago*, número 23, septiembre de 1976: 65-99); asimismo, su cuento “El cofre de granadillo” muestra el ejercicio de la talla en madera en la cárcel por parte de los presidiarios: “Cuando yo comencé a hacer el cofre de granadillo ya había adquirido cierta experiencia en las maderas preciosas de Isla de Pinos. Abundaban de una manera que maravillaba” (Torriente Brau 2005: 103).

²⁶⁴ El movimiento de subida y bajada –los presos suben un ataúd vacío a la sala donde se encuentra el cadáver y bajan un ataúd con un cuerpo muerto al depósito– tiene una particular significación y podríamos vincularlo con la bajada al espacio infernal –al inframundo carcelario– y con el intertexto del *Infierno* de Dante. Una escena muy parecida a esta la encontraremos en *Hombres sin mujer* (1938) cuando el personaje Pascasio Speek tiene que cargar un ataúd con un cadáver dentro: “Recordando a lo que había ido allí, cogió un sarcófago y se lo echó al hombro, teniendo, al hacerlo, la rara impresión de que conducía su propio cadáver” (Montenegro 1981: 58).

lenguaje áspero y directo en la descripción del cadáver y en su proceso de descomposición.

Tenía el vientre horrorosamente hinchado. Al ponerlo en la caja vimos que no cabía. [...]

Caminamos. El muerto pesaba horriblemente. Íbamos jadeantes. Al bajar los escalones una cosa fría y viscosa me corrió por la cara y me humedeció los labios entreabiertos por la fatiga.

Con el terror de adivinar y como para cerciorarme me paladeé aquello. Sabía acre. Apreté los labios con furia acordándome del vientre todo hinchado del muerto y de los rechinamientos de la capa. La cosa fría y viscosa corriéndome por el cuello, me cubrió todo el pecho. Después, cuando dejamos el cadáver en el depósito, al acostarme, todo fétido, pensé que la vida me había dado lo que me pertenecía... (156)

Después de esta analepsis, nos situamos en el presente del narrador dentro del calabozo, donde está tallando la resistente tibia y donde, como consecuencia del efecto de la marihuana²⁶⁵ que ha consumido, parece ver a la figura fantasmal del charro Miramontes, “exacto, innegable, con sus manos poderosas y prietas” (158). La ensoñación y la realidad se confunden en este pasaje en la que vuelven a repetirse los distintos elementos de la escena del asesinato. El narrador se fija nuevamente en las manos del charro y en sus pulgares enormes, “los mismos que habían sacrificado al cura, a la propia mujer” (158), aludiendo al mismo tiempo al dolor que siente en sus propios dedos. Dominado por el miedo ante la presencia del asesino, el preso comienza

²⁶⁵ La marihuana será un elemento narrativo que utiliza Montenegro para justificar esa mezcla de realidad/irrealidad en la que se ve sumida el preso. En relatos posteriores como “La cárcel” o “La fuga” también la encontraremos. En “La cárcel”, el consumo de la marihuana despierta ávidamente la ensoñación del narrador: “Esto lo escribía sobre la tarima una noche en que habiendo fumado de aquella yerba, fustigaba ésta mi imaginación más de lo regular.” (179). En “La fuga”, Montenegro entreteje de nuevo realidad y ensueño –en este caso, la oscilación entre estos dos ámbitos es causada por la fiebre que le ha provocado la herida– para introducir situaciones extrañas, irreales o fantasmagóricas que intensifican el horror del universo carcelario. El protagonista justifica el extrañamiento o la irrealidad por el miedo que cubre y enferma a todo el presidio: “¿quién niega autenticidad a los más extraños hechos en un ambiente cuya temperatura normal es el miedo?” (211). Más adelante, la alusión a la marihuana como “madre del ensueño y el olvido” (213) nos remite directamente al cuento de “La sortija” y al de la “La cárcel”, en los que el narrador, debido a su consumo, se hunde en una profunda sensación de irrealidad. En este caso, la marihuana le provoca un vacío en torno a su pasado: “mi memoria, cuando mucho, no sobrepasaba al recuerdo del americano condenado al esputo” (217); y un cuestionamiento de lo que está viviendo: “¿Sueño? ¿Marihuana? No, no; realidad” (222).

a tallar en el anillo la imagen de la Virgen de Guadalupe, reproduciendo en su figura el cuello alargado del cura estrangulado y los grandes pulgares del charro. Pasado y presente parecen asimilarse en el espacio del calabozo, donde finalmente el narrador – en una repetición cíclica– es también estrangulado por el personaje fantasmático del charro.

En “La causa”, el narrador parte de la visión real de la cabeza cortada del general Blanquet –haciendo referencia explícita a la cabeza cristiana de San Juan Bautista– para construir su ensoñación e inventarse a sí mismo como un revolucionario. De nuevo, como hemos visto en “La sortija”, la descripción de la cabeza del muerto tiene fuertes tintes de crudeza y tremendismo: “La barba sucia de tierra húmeda, los ojos, tres días de muertos, eran una cosa blanca, morada a trechos: estereotipaba un gesto de vencido. La cabeza cortada al cercén tenía mucho de evangélica”(201). La imagen de la cabeza del general Blanquet irrumpe en la mente del narrador, quien ante su visión se siente como “un desertor, un cobarde superviviente” (206); incluso llega a imaginarse que la cabeza cercenada le habla: “Sus labios tumefactos parecían repetir: ‘A ver cómo te portas’ (206). El relato funciona como una confesión en la que el narrador se descubre tal cual es –“un delincuente vulgar”– que no quiere “buscar en el fondo de uno disculpas para disfrazar la maldad, lo humano” (201), sino que su intención es exponer la verdad ante los lectores y su verdadera causa.

Por último, en “La fuga” el mismo estilo aséptico y crudo que hemos visto en las otras narraciones, es empleado por Montenegro en la descripción de la sutura de la herida del protagonista en la mesa de operaciones²⁶⁶ por un “un famélico practicante”, al

²⁶⁶ Mientras el narrador prepara su plan de fuga tumbado en la camilla, se introduce un intertexto en el relato, dos versos de la “Sonatina” de Rubén Darío que son recitados por la monja: “El jardín puebla el triunfo [...] Que vigilan cien negros con sus cien alabardas” (216). Este intertexto funciona como vínculo con la temática de la fuga del relato: el jardín rubeniano representaría el espacio exterior –lugar por el que huirá el protagonista–, y el palacio que vigilan los negros se equipararía a la prisión vigilada por los soldados.

que acompaña la hermanita de la caridad Sor Juana: “De vez en cuando, como única manifestación de vida, me escupía la herida por espantarse las moscas que se le posaban insistentemente en sus labios de tísico [...] tropezó con mi costado, hundiéndome en la carne abierta sus dedos sucio y temblones” (214).

Al iniciar la fuga, el preso tiene que atravesar un cuarto que resulta ser el depósito y en el que hay tres muertos: “Tendidos. Larguísimos. En una mesa de mármol, entre dos velas” (219). La visión tétrica de los tres cadáveres viene acompañada por una descripción de los mismos en los que de nuevo se adivina una inclinación hacia lo grotesco: “Uno de ellos, degollado, se mordía su propia espalda; los otros dos parecían reírse y en verdad se reían, o se reían las velas, o algo [...] Allí estaban en posturas más o menos trágicas, pero muertos, completamente muertos, inofensivos, inofensivos hasta el mal olor” (219-220). El preso necesita un utensilio para correr la cerradura y tras mirar a los muertos decide que lo obtendrá de sus cuerpos putrefactos. A continuación se desarrolla una de las escenas más espeluznantes y macabras de la narrativa montenegrina, en la que el narrador muerde la uña de uno de los cadáveres infestada de pus: “Y súbitamente, una uña, una uña larga, corva, negra; una uña del pie del degollado, me dio la impresión del hallazgo de un filón de oro. Mis dedos, piquetas inútiles, lucharon en vano por arrancarla [...] No podía perder tiempo y mordí el dedo rígido. El dedo gordo. El pus” (222).

Desnudo, finalmente en el exterior del jardín, el preso siente “un ansia de ser hombre” –“¡Yo y la Calle! ¡Yo y la Calle solos!” (222)– y se cuestiona la causa de su encierro y el destino fatal al que se ha visto abocado. En la última escena del relato se funden Eros y Thanatos: Sor Juana –quien lo ha descubierto en su fuga–, tras forcejear con él –los dedos del protagonista se imprimen en su garganta como los del charro Miramontes de “La sortija”– y desvanecerse, le despierta impulsos eróticos. El narrador

desnuda a la monja, pues necesita sus vestiduras para salir de la cárcel –otro disfraz para simular ser quien no es–, y ante la visión de su cuerpo desnudo le muerde un pecho. Esta acción se corresponde con el recuerdo de la terrible escena que acaba de vivir en la sala con los tres cadáveres, por lo que el deseo y la muerte se entrelazan en ese instante. Al fin, tras la fuga, el espacio exterior se impone como un alivio necesario: “Me iba a perder, lejos de aquel infierno de pasiones y de miedos, en la obscuridad de la ciudad” (225).

2.2. EL DEBER DEL TESTIGO: PABLO DE LA TORRIENTE BRAU

Una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad.

Jorge Semprún, *La escritura o la vida*

Inútil retahíla saga desmoronada ataca corrompe cada cuerda tejido de narrar mantenido a fuerza de insistencia de contar, de pugna con acosos de amnesia de recuerdos de actos y de gestos que van descabalgándose con brío de todo devenir.

Susana Romano Sued, *Procedimiento.
Memoria de La Perla y La Ribera*

Pablo de la Torriente combinó su labor periodística y literaria con la participación en diferentes actividades políticas durante la revolución de los años treinta en la lucha contra el gobierno de Gerardo Machado. Fue miembro del DEU (Directorio Estudiantil Universitario) de 1930 –junto a otros intelectuales como Raúl Roa o Juan Marinello– y,

posteriormente, del Ala Izquierda Estudiantil²⁶⁷, de acción revolucionaria y antimperialista. Durante la manifestación del 30 de septiembre de 1930, cayó herido por un golpe en la cabeza en el primer enfrentamiento entre estudiantes y policías cerca de la Universidad de La Habana, en el que Rafael Trejo murió como consecuencia de un disparo de bala en la espalda²⁶⁸. Su primera detención se produjo el 3 de enero de 1931 en la casa del periodista Rafael Suárez Solís, donde fue arrestado junto a otros compañeros por sus actividades antimachadistas. Tras su salida de prisión –después de tres meses– publicó en el diario *El Mundo*, del 26 de abril al 8 de mayo de 1931, un conjunto de artículos bajo el título de “105 días preso” sobre esta primera experiencia carcelaria, en los que, a través del humor y bajo una narración ágil y viva, el escritor mostró la vida carcelaria de los presos políticos en el Castillo del Príncipe bajo la jefatura del teniente Ambrosio Díaz Galup y su breve traslado a la cárcel de Nueva Gerona en Isla de Pinos²⁶⁹. Los artículos aparecieron acompañados de distintas

²⁶⁷ Una parte del DEU –entre los que se encontraban Pablo de la Torriente y Raúl Roa–, formaría el Ala Izquierda Estudiantil en 1931. Según la investigadora Ana Cairo, el Ala Izquierda Estudiantil se creó dentro de la prisión del Castillo del Príncipe durante el encarcelamiento de parte del grupo.

²⁶⁸ Pablo de la Torriente narró la caída de Trejo en sus crónicas “La última sonrisa de Rafael Trejo” y “Las mujeres contra Machado”; en ambas insiste en que el gesto sonriente del compañero al borde de la muerte se mantendría intacto en su memoria y era un símbolo de esperanza ante la opresión vivida por el pueblo cubano: “Yo no podré olvidar jamás la sonrisa con que me saludó Rafael Trejo, cuando lo subieron a la Sala de Urgencia del Hospital Municipal, solo unos minutos después que a mí, y lo colocaron a mi lado. Yo estaba vomitando sangre y casi desvanecido de debilidad, pero su sonrisa, con todo, me produjo una extraña sensación indefinible. Era algo así como si me devolviera la cólera de la pelea a pesar de la sangre perdida. Era que yo había sabido ya, en condiciones extraordinarias, que Trejo, con sus veinte años poderosos, se moría” (Torriente Brau 2009: 89). Trejo representó para Torriente Brau la pureza del hombre que ofreció su vida como un “héroe” por la libertad de un pueblo prisionero en las garras de aquel “Mussolini tropical”. Raúl Roa también dedicó su artículo “La jornada revolucionaria del 30” al origen y desarrollo de la manifestación pública del 30 de septiembre de 1930: “La jornada revolucionaria del 30 de septiembre –organizada por estudiantes universitarios de todas las ideologías transitoriamente confundidos en la necesidad común de manifestarse contra el régimen de Machado –no fue, como se ha visto, un brote circunstancial, sino la culminación objetiva de un largo, intenso y oscuro trabajo organizativo iniciado en 1929, bajo la dirección de Aureliano Sánchez” (Roa 2006: 101). En “Rafael Trejo y el 30 de septiembre” –discurso pronunciado en el Castillo del Príncipe en el aniversario de la muerte del estudiante en el acto organizado por los presos políticos que guardaban allí prisión–, Roa recordaba aquel día y el injusto asesinato de Rafael Trejo, quien, afirmaba, “es y será bandera de combate que enarbolamos y enarbolaremos a todos los vientos, mientras no desaparezcan de raíz las causas históricas que provocaron la bárbara represión en la que él perdió la vida” (Roa 1934: 1).

²⁶⁹ Estos artículos de Pablo de la Torriente se publicaron en plena dictadura machadista por lo que la denuncia no podía ser tan agresiva y feroz como lo fueron los de la serie “La isla de los 500 asesinatos” y su posterior libro *Presidio Modelo*. De todos modos, ya se anunciaban las atrocidades cometidas contra

fotografías y dibujos. Entre las imágenes encontramos la casa de Suárez Solís, el Castillo del Príncipe y el barco que trasladó a los presos políticos a Isla de Pinos y que llamaron “24 de febrero”. Asimismo, se incluyeron fotos de los compañeros presos del escritor –Aureliano Sánchez Arango, Porfirio Pendás, Manuel Guillot, Raúl Roa, Rubén de León, Rafael Escalona, Raúl Ruiz, entre otros–, y, en el capítulo décimo, una foto en la que aparece Teté Casuso –mujer del escritor, que lo había visitado en Isla de Pinos durante su primer encarcelamiento–, con Torriente Brau y otros compañeros. Se insertaron también tres dibujos de la prisión realizados por el preso político Ramiro Valdés Daussá – “La entrada de la galera 10”, “Rincón de la galera 18” y “El rastrillo”– y un retrato de Julio Antonio Mella firmado por Torriente Brau.

El viernes 24 de abril de 1931 se anuncia en *El Mundo* la publicación de los artículos de Pablo de la Torriente como “perfecta narración” e “itinerario emotivo” de su primera experiencia carcelaria:

105 días preso. He ahí el título general de la serie de reportajes sensacionales de palpitante actualidad e intenso interés humano, que el joven estudiante y escritor Pablo de la Torriente Brau, escribirá especialmente para El Mundo. En conjunto, ‘Ciento cinco días preso’ constituirá una perfecta narración de todos los incidentes ocurridos a los miembros del “Directorio Estudiantil Universitario” desde su captura por el Teniente Calvo, hasta su liberación por el Juez Saladrigas. Los días angustiosos del Príncipe, –primeros días lejos de la familia, inciertos–; la rebelión inicial, con los castigos y sufrimientos; el trato con los otros presos; el triunfo del buen humor universitario; el traslado a Isla de Pinos, y luego, el regreso a La Habana y la libertad: he aquí, en síntesis cinematográfica, las estaciones de ese itinerario emotivo que seguirán los relatos de nuestro colaborador. (1)

Los textos de “105 días preso” exponen distintos momentos relevantes que el periodista vivió junto a sus compañeros políticos, como la huelga de hambre en los primeros días de cárcel, el homenaje a Julio Antonio Mella, las llamadas “fiestas del

algunos presos comunes como el chino Wong, que “fue ‘suicidado’ alevosamente en aquellas celdas del Castillo del Príncipe” (Torriente Brau 2009: 38).

Chiviricuán” –actividades más o menos festivas que celebraban los presos políticos como “veladas” de entretenimiento u ocio–, o la fundación de la Real Academia del Príncipe, a través de la cual se discutían temas políticos y sociales o se realizaban lecturas poéticas²⁷⁰.

Tras su excarcelación, Torriente Brau fue detenido por segunda vez en agosto de 1931 en casa de José Zacarías Tallet, y llevado a La Cabaña²⁷¹ y al Castillo del Príncipe para ser trasladado en septiembre de ese mismo año al Presidio Modelo de Isla de Pinos²⁷², donde permaneció hasta mayo de 1933, cuando fue liberado por Machado con la condición de que abandonara el país²⁷³. Otros escritores revolucionarios como Raúl Roa y Juan Marinello fueron encarcelados durante el gobierno de Machado junto a Pablo de la Torriente. Raúl Roa publicaría diversos textos sobre su experiencia carcelaria en *Bufa subversiva* (1935), dentro de la sección “Láguer con jamón”, que incluye los artículos “De New York a Isla de Pinos con escala en el Príncipe” (escrito en diciembre de 1930) y “Presidio Modelo” (escrito entre agosto de 1931 y enero de 1933). En este último –diario constituido por fragmentos de la vida carcelaria de los presos

²⁷⁰ Tras la publicación de la serie de Pablo de la Torriente, apareció en el mismo periódico *El Mundo* del 21 de mayo al 4 de junio de 1931 la serie titulada “105 días huyendo” –como continuación de la de Torriente Brau–, conjunto de artículos escritos por Rafael García Bárcena que narran su huida de la policía de Machado. El miércoles 20 de mayo se anuncia la próxima publicación de la serie de esta manera: “En la segunda parte de la serie –tan laudatoriamente acogida por nuestro público –de los 105 días presos que la pluma, plena de emoción, de poder descriptivo y de ese inimitable gracejo criollo de Torriente Brau, llegó como un regalo exquisito a nuestros lectores Rafael García Bárcenas. El cronista de esta otra interesante fase del problema estudiantil es, como Torriente, un personaje destacado dentro del cuadro de los universitarios. [...] Es el narrador verídico, por haber sido, antes que autor, actor. Mañana en *El Mundo* se iniciarán los artículos de los ‘105 días huyendo’. Un desfile emocional y simpático de cosas que, por recientes, no pueden ser mixtificadas” (1).

²⁷¹ En la prisión militar de La Cabaña, Torriente Brau escribió el cuento “La noche de los muertos”, fechado el 30 de julio de 1931. En esta narración, utilizando el elemento onírico como desencadenante narrativo, el autor establece una identificación entre la vida y la muerte dentro del espacio carcelario.

²⁷² Las obras de construcción comenzaron en 1925 y los mismos penados –trasladados desde distintas prisiones de Cuba, como la del Castillo del Príncipe– trabajaron en ellas; allí murieron también muchos de ellos y así lo aseguró Pablo de la Torriente Brau en su testimonio: “¡Y la sangre que ha costado todo esto!...¡Las circulares esas!... ¡Días y noches sin para de trabajar, hasta que los hombres se caían de los andamios, derrengados!...” (Pablo de la Torriente 2010: 343).

²⁷³ En un artículo de Gustavo Fabal titulado “Mis recuerdos de Pablo”, publicado en *Bohemia* el 17 de diciembre de 1971, el que fuera compañero de prisión del escritor explicó que este y Gabriel Barceló fueron los únicos presos a los que la tiranía no accedió a liberar, “y cuando lo hizo, puso como condición para la exlaustración de estos, que debían salir desterrados para el extranjero” (99).

políticos en Isla de Pinos—, Roa alude al papel de Pablo de la Torriente como repartidor de las cartas y a su aspecto físico, caracterizado por la enorme barba que se había dejado crecer desde que ingresó en aquel lugar: “En torno a las fluviales barbas de Pablo, se arremolinan y apretujan los camaradas. Luis María —el sargento mayor del Hospital — acaba de entregarle un nutrido racimo de cartas” (Roa 2006: 174). Según Roa, Torriente Brau podía considerarse el “preso ideal: era simpático, agradable, ocurrente, decidor: era magnífico” (Casaús 2007: 122). Por su parte, Juan Marinello fue recluso por su participación en la manifestación del 30 de septiembre de 1930, y en 1932 también pasó seis meses en el Presidio Modelo. Entre sus textos, se destaca el poema “El preso”, incluido en la sección “Poemas publicados en revistas desde 1927 hasta 1930” en la antología *Poesía* (1977), y el poema “Castillo del Príncipe Leona-Compañía 12”, publicado en la revista *Social* en mayo de 1931. Posteriormente, fue recluso entre el 16 de marzo y el 21 de agosto de 1935 en el Castillo del Príncipe, y en 1989 se publicaron las cartas que le envió a su mujer María Josefa Vidaurreta durante esta última reclusión bajo el título *Cartas a Pepilla*²⁷⁴.

Tras el derrocamiento de la dictadura en agosto de 1933, el periodista regresó de su exilio neoyorquino y en diciembre de ese mismo año “solicitó a Antonio Guiterras, secretario de Gobernación, un permiso especial para registrar archivos en el Presidio Modelo” durante tres días y, durante su visita, “decidió llevarse las pruebas documentales contra Castells y otros funcionarios del machadato para evitar que fueran

²⁷⁴ Marinello habló en una entrevista realizada por Luis Báez sobre su reclusión en Isla de Pinos junto a Pablo de la Torriente, a quien consideró una “figura realmente incomparable”: “Fuimos grandes amigos. Estuvimos seis meses presos en la misma celda, junto con Raúl Roa, en el Presidio Modelo en Isla de Pinos, en 1932. Ahí fue donde llegué a conocer la intimidad, la grandeza moral, la valentía, el talento, la excepcional sensibilidad y delicadeza de Pablo. [...] Él era un poco más joven que yo, no mucho, pero un poco más joven que nuestra generación. Tuve la ocasión de conocerlo bien en la cárcel, porque en ella es donde se conoce bien a la gente. Todos, todos tenemos, aunque no lo queramos confesar, capas defensivas en la vida social, pero en la cárcel esas capas acaban por caerse, sobre todo cuando se está seis meses. Entonces usted conoce profundamente a la gente, no hay defensa posible. Ahí es donde uno sabe hasta dónde una persona es de gran calidad moral, hasta dónde da. Pablo fue para nosotros el mismo hombre grande desde el día que llegamos hasta pasados seis meses, en que nos liberaron” (Báez 1995: 39-40).

destruidas” (Cairo 2010: 17)²⁷⁵. Toda esta documentación –unida a su experiencia carcelaria como preso político y al testimonio oral que le ofrecieron otros presos²⁷⁶– confluyó en la publicación de su serie “La isla de los 500 asesinatos”²⁷⁷ –en el periódico *Ahora*, del 8 al 24 de enero de 1934–, germen testimonial de su experiencia, que posteriormente ampliaría en su texto *Presidio Modelo*.

A comienzos de enero de 1934, *Ahora* anuncia la publicación de “La isla de los 500 asesinatos” en su primera página junto a la fotografía del uniformado capitán Castells, presentando al autor de la serie y adelantando el carácter desgarrador de su narración y su prosa incisiva y directa:

En esta semana, bajo el título ‘La isla de los quinientos asesinatos’, comenzará a publicar en estas columnas de AHORA, una serie de artículos, Pablo de la Torriente Brau. El nombre de Torriente-Brau es conocido de todos. Estudiante y escritor, combatiente de vanguardia contra el régimen oprobioso de Machado. El día que el estudiante Rafael Trejo fue asesinado, Torriente-Brau cayó a su lado, herido gravísimamente, bajo la furia policiaca a la cual este bravo muchacho hiciera frente con sus puños. Pablo de la Torriente estuvo recluido durante dos años en Presidio Modelo. Fue de los últimos en salir de la prisión. Torriente –estilo terso, prosa acerada, técnica admirable, periodista de raza bajo la urdimbre de literato – ha escrito con un afán de verismo y de objetividad estas páginas, punzantes y desgarradoras, en las cuales “La isla de los 500 asesinatos” –marco siniestro en que se agita Castells como un poseso del crimen– revive con todos sus horrores de ergástulo sombrío y de floresta sangrienta en que se cazaba, inexorablemente, a los hombres para hundirlos en la muerte. (1)

²⁷⁵ En el primero de los artículos de “La isla de los 500 asesinatos”, “Defensa del Comandante Castells”, el escritor nombra a todos aquellos que le ayudaron a regresar a Isla de Pinos y a recabar toda clase de información sobre el Presidio Modelo: “Yo quería, pues, conocer los sitios en donde los protagonistas de mi libro habían muerto y todo lo conseguí gracias a la fraternal amistad de Benito Fernández quien me obtuvo, tanto del Secretario de Gobernación Antonio Guiteras, como del Jefe de Prisiones señor Beruff, todas las facilidades necesarias a mi trabajo. Una vez en Presidio no encontré sino ayuda a mi labor, así de las autoridades del Penal Cap. Fernández Pulido, y tenientes Andreu y Fuentes, como de los empleados de la Oficina, Fotografía y Archivo, todo ellos sin contar la eficaz y entusiasta colaboración de los propios presos, muchos viejos amigos, ya, y del fotógrafo, Hugo Dalerta [...] Y todo además, sin estipendio alguno y hasta de su propio bolsillo” (Torriente Brau 1962: 11).

²⁷⁶ En el prólogo a *Presidio Modelo*, el autor revela que en el libro se entrecruza su propio testimonio con el testimonio de los otros: “En este libro aparecen parte de mis recuerdos del presidio y parte de las narraciones que escuché de los presos” (Torriente Brau 2010: 34).

²⁷⁷ Posteriormente, “La isla de los 500 asesinatos” se incluyó –junto a la serie “105 días presos” y otros artículos del periodista– en la compilación *Pluma en ristre* (1949), realizada por su compañero Raúl Roa, y en 1962 se publicaría como libro por Ediciones Nuevo Mundo.

Un día más tarde, el 5 de enero de 1934, vuelve a anunciarse la publicación de la serie de Pablo de la Torriente Brau en el diario, y se enfatiza el carácter cruel y verídico de sus páginas:

Hasta después de leer en las páginas de AHORA, la serie de artículos que el escritor Pablo de la Torriente-Brau publicará bajo el título de “La Isla de los Quinientos Asesinatos”, el lector no podrá comprender el límite de la crueldad y el refinamiento del Comandante Pedro A. Castells con los desventurados que tuvieron la desgracia de caer entre los mármoles de las galeras circulares del Presidio Modelo de Isla de Pinos. Es algo, que empavorece el espíritu. No existe en toda la historia de la humanidad otra prisión que diera cabida en sus celdas a presos más desdichados y a carceleros más sanguinarios. La Rotunda que hizo célebre Juan Vicente Gómez en Venezuela, era un asilo de misericordia al lado del Presidio Modelo. Lea los artículos de Pablo de la Torriente en AHORA y verá convertirse en realidad lo que parece una pesadilla. (1)²⁷⁸



Ahora, 7 de enero de 1934. Anuncio de la publicación de la serie “La isla de los 500 asesinatos”

²⁷⁸ El 7 de enero el periódico advierte que al día siguiente comienza la publicación de la serie del periodista, y continúa el elogio —en parte, “sensacionalista”— a los artículos que la componen: “Todo el horror del Presidio Modelo pasa por estas páginas calofrías, voraces, objetivas y amargas, encerradas briosamente en la prosa plena de jugo y de fuerza de Pablo de la Torriente. ‘La Llana’, ‘El Cocodrilo’, la ancha laguna de los caimanes, cómplices de mandíbulas férreas de Castells, son como un desfile de gahenna y de pesadilla. En el relato de Pablo de la Torriente, lo más cierto y lo más enjundioso, sobre el infierno de Presidio Modelo, cada episodio es un fragmento sangrante y cada hombre asume su papel de torcionario, de asesino o de víctima. Lea mañana el primer capítulo de ‘La isla de los 500 asesinatos’” (1).

Pablo de la Torriente publicó los artículos en doce secciones, que constituirían parcialmente el libro póstumo *Presidio Modelo: I Defensa del Comandante Castells* (8 de enero de 1934); II Geografía del pánico (9 de enero de 1934), III Esquema para una biografía de Castells (10 de enero de 1934); IV La correspondencia del Comandante Castells (12 de enero de 1934); V “El Rasputín de Isla de Pinos” (13 de enero de 1934); VI “Los satélites sangrientos” (14 de enero de 1934); VII “Hombres frente al terror” (15 de enero de 1934) ; “Escenas para el cinematógrafo” (16 de enero de 1934); IX “Doce cadáveres en un minuto” (17 de enero de 1934); X “La ‘fuga’ de Arroyito” (20 de enero de 1934); XI “La elocuencia del número” (21 y 23 de enero de 1934); “Los hombres abandonados” (24 de enero de 1934).

Estos textos se alejan de la vitalidad y el humor de su primera serie “105 días preso” para teñirse de gran crueldad y ejercer como férrea denuncia de un sistema carcelario deshumanizado y criminal. Cada uno de ellos incluyó fotografías²⁷⁹ de los distintos espacios que conformaban el Presidio Modelo de Isla de Pinos –las circulares²⁸⁰, el Hospital, “La Fuente Luminosa”, la residencia del excomandante, etc.–, de los asesinos –Castells, “Goyito” Santiesteban, Gumersindo Cortizo García, Domingo “el Isleño” y Santiago Badell Sánchez, entre otros– y de las víctimas –Alberto de Huerta Romero, José Bravo Suárez y Ramón Arroyo Suárez, etc.–. Asimismo, se introdujeron facsímiles de cartas de funcionarios y mandantes –de Pedro Abraham Castells, Ambrosio Díaz Galup o J. M. Barraqué– que revelaban las relaciones de poder en el presidio y los distintos mecanismos utilizados para justificar la “fuga” o el “suicidio” de algunos presos, así como una gráfica en la que se mostraba el aumento progresivo del número de

²⁷⁹ Las fotografías incluidas en los artículos, como ya hemos comentado, fueron realizadas por Hugo Dalerta, que acompañó al escritor a su regreso a la isla, y al que Pablo de la Torriente definió como un “estupendo cameraman a la manera norteamericana, capaz de clavar su trípode en el fango podrido de ‘La Llana’ o de trepar a lo alto de un transformador eléctrico para sacar la única fotografía existente de ‘La fuente luminosa’” (Torriente Brau 1962: 11).

²⁸⁰ Existían cuatro circulares –donde se encontraban las celdas– que rodeaban una quinta circular, “más chata” (61), que constituía el comedor, al que Pablo de la Torriente llamó “El comedor de los tres mil silencios”.

muerter en presidio –excepto en el año 1931²⁸¹–, cuyos datos fueron suministrados por el Registro General de Penados²⁸². La unión de texto y fotografía resulta muy interesante en esta serie de artículos, pues por un lado, le permitió al escritor mostrar materialmente ante el lector las pruebas que corroboraban su denuncia –por ejemplo, los facsímiles de una “hoja de castigo” cumplimentada por Castells y de distintas cartas de los mandantes del presidio–, y por otro lado, hacerle visualizar los lugares y rostros de las víctimas y victimarios que formaron parte de aquella historia.

Tras esta exitosa serie de Pablo de la Torriente Brau, *Ahora* publicaría otros artículos del escritor sobre el Presidio Modelo y sobre la condena de Castells²⁸³ –que, en esos momentos, tenía una causa abierta por su dudoso y criminal ejercicio como Jefe del Presidio Modelo durante el machadato²⁸⁴–, así como un texto del Dr. Enrique C. Henríquez el 26 de agosto de 1934 titulado “La defensa de Pedro A. Castells”²⁸⁵, en el

²⁸¹ En 1928, 61 muertos; en 1929, 72 muertos; en 1930, 96 muertos; en 1931, 66 muertos; en 1932, 101 muertos; en 1933, 46 muertos.

²⁸² En *Presidio Modelo* no se incluyeron fotografías aunque el escritor tuvo la intención de que algunas de las fotos que un preso le había proporcionado –José Rodríguez Villar–, fueran insertadas.

²⁸³ Los artículos son: “Presidio Modelo otra vez” (24 de febrero de 1934), “Castells no ayudó a Machado” (24 de mayo de 1934) y “La justicia en Presidio” (29 de julio de 1934). Este último sería incluido como capítulo en el libro *Presidio Modelo* con el título “La Justicia”: “El trabajo que hoy ofrecemos en esta página es un capítulo del libro de Pablo de la Torriente Brau titulado ‘El Presidio Modelo’, que en breve se publicará” (3).

²⁸⁴ Rubén de León presentó una demanda judicial contra Castells, que fue encarcelado y cuyo juicio “fue demorado por dos años” (Pujals 1988: 73) y se celebraría, por tanto, en 1936. Montenegro relata en sus memorias que ejerció como testigo acusador contra el “Supervisor” pero que finalmente este fue absuelto: “Mi testimonio duró cuatro horas. El resto de los testigos de cargos, traídos del Presidio Modelo, declararon, todos a una, que sus acusaciones iniciales las hicieron bajo presión del Directorio Estudiantil. Pablo de la Torriente, el principal acusador, había muerto en la Guerra Civil Española. El juicio quedó en suspenso para celebrar la segunda parte en el teatro de los hechos. Los norteamericanos que ocupaban Isla de Pinos, defendieron en masa al Supervisor, y el fiscal retiró los cargos. [...] El Supervisor absuelto fue dejado fuera del ejército y nombrado, al parecer simbólicamente, por el Ministerio de Salubridad, Jefe de Limpieza de Calles de la ciudad de La Habana. Para muchos ‘preso y mierda’ era lo mismo” (73).

²⁸⁵ Henríquez introduce el artículo con una nota en la que afirma que el texto debía haberse publicado en *Carteles*, pero que la revista consideró su materia demasiado “indigesta”: “El trabajo que sigue, escrito hace ya meses, estaba destinado a ver la luz en el semanario ‘Carteles’ bajo la forma de tres artículos sucesivos, de los cuales el primero se llegó inclusive a publicar hace ya un respetable número de semanas. Una circunstancia desgraciada me impide seguir usando las páginas de la prestigiosa revista para exponer mis ideas sobre el ‘Presidio Modelo’: la redacción de ‘Carteles’ ha estimado que mis artículos se componen de materia tan indigesta, o quizá tan indigestamente explicada, que es preciso administrársela al público con cuenta gotas, y que mejor es que esos artículos aparecieran con largos intervalos” (5).

que le acusa de asesino –sin que su paranoia y delirio sistemático le excusaran, por tanto, de su actuación–, y solicita su pena de muerte públicamente:

En tiempos turbios como los que atravesamos, nadie puede garantizarnos que un día u otro para proseguir la serie de siniestras hazañas, fusilaríamos a Machado o a Zubizarreta, aunque nos probaran que son equilibrados. Si Pablo quiere que se fusile a Pedro A. Castells yo no me opondré. Soy contrario por convicción filosófica a la pena de muerte pero fuerza nos es resguardarnos definitivamente en épocas inseguras como la presente, contra criminales del calibre de los asesinos machadistas, o contra degenerados de la peligrosidad de Castells, y en ese caso, evidentemente, el mejor resguardo es la muerte. Amén... (5)

Tras la caída de Gerardo Machado en agosto de 1933, se produjo un “boom” de publicaciones sobre testimonios carcelarios –muchos de ellos, como el de Pablo de la Torriente Brau, contextualizados en el Presidio Modelo de Isla de Pinos²⁸⁶. En *Carteles* –y coincidiendo en parte con la publicación de “La isla de los 500 asesinatos”–, Carlos Montenegro publicó “‘Suicidados’, ‘Fugados’ y Enterrados vivos. Una serie sobre los horrores de ‘Cambray’” del 17 de diciembre de 1933 al 18 de febrero 1934; Carlos Duque de Estrada, “Soy un fugitivo de Presidio Modelo”, del 25 de febrero al 1 de abril de 1934 –posteriormente publicaría el libro *El penado 3120* (1941)–; y Aureliano Sánchez Arango, “Hombres-fardos”, el 15 de abril de 1934, donde el intelectual y revolucionario hace un recorrido por las distintas cárceles cubanas en las que estuvo preso. José E. Embade Neyra publicó desde el Presidio Modelo de Isla de Pinos *El gran suicida (Apuntes de una época revolucionaria)* (1934) –del que Pablo de la Torriente tomó la lista de presidiarios que incluye en Presidio Modelo y cuyo título

²⁸⁶ La revisión histórica de la época del machadato no tardó en llegar, pues en el mismo año de 1933 se publicó el libro de Carlos González Peraza *Machado: crímenes y horrores de un régimen*. También se harían públicos en la revista *Carteles*, tras el derrocamiento del tirano, una serie de reportajes sobre el brutal funcionamiento y las terribles condiciones de distintas instituciones carcelarias o reclusorios durante la dictadura de Machado. El 17 de septiembre de 1933, *Carteles* publicaría un reportaje titulado “Los horrores del Presidio Modelo”, donde se dan cuenta de los distintos castigos y torturas a los que fueron sometidos los presos durante la dirección de Pedro Abraham Castells. En los siguientes números, la revista complementa este reportaje con “Los horrores de la cárcel de mujeres” (1 de octubre de 1933) y “Los horrores de Mazorra” (15 de octubre de 1933).

remite al suicidio del periodista Wifredo Fernández, que ocurrió en La Cabaña en 1934—. En 1936, Eladio Bertot sacó a la luz *Presidio* —prologado por Manuel Navarro Luna—, en el que advierte desde el comienzo de su condición de preso común y su falta de dotes literarias en ese relato de los “horrores ocurridos” durante su permanencia en el Presidio Modelo (Bertot 1936: 23). En la década de los años 40 aparecieron también distintos estudios especializados sobre la prisión, en los que se denuncia el régimen penitenciario cubano; destacamos *Reacciones mentales, psíquicas y sexuales en nuestras prisiones* (1941), escrito por el médico José Chelala Aguilera, y *El Presidio que estorba* (1947), escrito por el juez Waldo Medina.

2.2.1. *Presidio Modelo*: un testimonio sobre la barbarie

La historia del Presidio Modelo de Isla de Pinos quedaría incompleta sin el testimonio febril que ofrece el escritor Pablo de la Torriente Brau en su libro *Presidio Modelo*, finalizado en 1935 pero publicado póstumamente tres décadas más tarde, en 1969, por diversos problemas editoriales²⁸⁷.

Las cartas recopiladas por el Centro Pablo de la Torriente Brau en el libro *Cartas cruzadas* —que, en dos tomos, incluyen la correspondencia del escritor de 1935 a 1936 durante su segundo exilio en Nueva York— reflejan su obstinado intento por publicar el libro²⁸⁸. Torriente Brau²⁸⁹ hizo gestiones con José A. Fernández de Castro para que el

²⁸⁷ Víctor Casaús atribuye la imposibilidad de publicación del libro en la época en que fue escrito a las características subversivas e hirientes de su narración: “la acidez de su denuncia, el filo de su lenguaje, el poder de su fuerza dramática quemaron las manos de los posibles editores de la época —en Cuba, México y España” (Torriente Brau 2004: 22).

²⁸⁸ También les comenta en distintas ocasiones a Chacón y Calvo, a Suárez Solís y a Pedro Capdevilla su intención de mandar el libro al concurso de la Dirección de Cultura —con el que ganaría 500 pesos—: “Creo que acepto la proposición pensando en el gusto tremendo que sería para mí sacarle quinientos pesos a ese gobierno. Sería una cosa tan grotesca que el gobierno me premiara, que vale la pena la aventura. Me divertiría muchísimo verme retratado en las revistas con un pie que dijera así más o menos:

libro viera la luz en México a través de la editorial Botas, y con José María Chacón y Calvo para intentarlo también en Madrid²⁹⁰. Pero ambas tentativas resultaron fallidas y no fue hasta 1969 –y por iniciativa de su amigo Raúl Roa, quien poseía en ese momento el manuscrito– que el libro se publicó por el Instituto Cubano del Libro de La Habana²⁹¹.

Fernández de Castro quería que Pablo de la Torriente suprimiera algunas repeticiones que había leído en el manuscrito –y que llegaban “a molestar al lector” (307)–, y que cambiase el título de “Presidio Modelo” –a petición de la editorial Botas y con el objetivo de una mayor venta– por “Los hombres azules” con el subtítulo “Recuerdos del Presidio Modelo de Cuba”, pero Torriente Brau se negó porque su libro, afirmaba, era de denuncia y con el título elegido quería enfatizar la gran “ironía” que se escondía detrás del nombre del establecimiento :

La idea de cambiarle el título no me seduce. Comprendo que ‘Los hombres azules’ es un título bello, de posibilidades hasta cinematográficas, pero no se te ocultará que es un poco literario. En cambio ‘Presidio Modelo’, es de una

El conocido intelectual y revolucionario Pablo de la Torriente-Brau, quien acaba de ganar uno de los premios de la Dirección de Cultura, de la Secretaría de Educación, a cargo del Dr. Anaya Murillo...” (49-50).

²⁸⁹ Pablo de la Torriente mantuvo una asidua correspondencia con Pedro Capdevilla. Según la investigadora Ana Cairo, el escritor llevó a Nueva York el manuscrito de *Presidio Modelo* que había sido mecanografiado con la ayuda de Capdevilla, quien guardaba una copia “incompleta” en Cuba. No se sabe cuál de los dos manuscritos fue publicado en 1969, si el original de Pablo –que leyó Fernández de Castro y que envió a Chacón y Calvo a Madrid– o el incompleto de Pedro Capdevilla.

²⁹⁰ Según la carta que le envió Fernández de Castro a Pablo de la Torriente el 12 de julio de 1935, María Teresa León –que, en esos momentos, se encontraba en México junto a Rafael Alberti– escribió a Luis Araquistain para que el libro pudiera ser publicado en la Editorial España (Torriente Brau 2004: 307-308).

²⁹¹ Torriente Brau terminó el libro *Presidio Modelo* en Cuba en 1935 en la casa de sus suegros en Punta Brava (123). Durante su estancia en Nueva York, Pablo de la Torriente hizo las correcciones al manuscrito que se llevó; Pedro Capdevilla, compañero del escritor en el bufet de abogados de Fernando Ortiz, poseía una copia en Cuba y el escritor le pidió que le enviara varios juegos para poder mandarlos a México. Según la carta del 22 de mayo de 1935, dirigida a Capdevilla, terminó las correcciones al manuscrito el día 21 de junio; el 9 de junio de 1935 le mandó el libro revisado a José Antonio Fernández de Castro –387 cuartillas sin incluir las dos listas– para que intentara publicarlo en México con algunas “advertencias”, entre las que se incluían el rechazo a eliminar cualquier palabra: “No estoy dispuesto a dar un kilo y sí a aceptar todo lo más que tú puedas obtener. No estoy dispuesto a vender la propiedad intelectual del libro bajo ninguna condición. Estoy dispuesto a no aceptar un kilo con tal de que se publique. [...] Tienes también absoluta independencia en todo lo que se refiere a la impresión. Puedes escoger el tipo de letra, el papel, el tamaño y la portada, de acuerdo con tu criterio y gusto, sin consultarme para nada. [...] En cuanto a la impresión, desde luego que no accedo a que se suprima ninguna palabra, por puerca que parezca” (119-120).

terrible ironía que quiero conservar. Además, yo escribí el libro con el propósito de la denuncia, para que se conociera ese antro y debo sacrificar cualquier cosa a ese propósito. Si acaso, y creo que como subtítulo –ya el libro tiene un capítulo que se titula así– se le puede poner lo de “Los hombres azules”. (166)²⁹²

El 30 de diciembre de 1935, Pablo de la Torriente le envía el libro a Chacón y Calvo después de que la editorial Botas lo rechazara en México a petición de Fernández de Castro, que lo tuvo en sus manos más de seis meses:

Me lo envió hace dos o tres días, y, como yo considero un deber el hacer cuantos intentos estén a mi alcance para que se publique, para dar a conocer la tragedia que pinto, en la que viví, hago un esfuerzo más y te lo mando para ‘tomar otro chance’ como dicen estos salvajes. Por todo ello te mando ahora el libro, primero, para que lo leas y, después, para que hagas lo posible porque se publique. Estoy seguro de que tu fina sensibilidad se sentirá hondamente impresionada por la calidad dramática que intenta tener el libro. (Torriente Brau 2004: 265)

La intención del escritor era publicar el libro aunque no obtuviese recompensación económica –a pesar de que estaba atravesando un periodo de gran dificultad económica en Nueva York–: “Lo que quiero es que el libro se publique y tenga difusión. Lo único que no haré será vender la propiedad intelectual. Esto, en trabajo que uno ha hecho sin que nadie se lo encargue, solo está justificado a mi juicio, en trabajos cedidos a entidades, corporaciones u organizaciones. Un libro, creado con la misma emoción con que se crea un hijo, no debe venderse, creo yo” (266-267). También Chacón y Calvo – como Fernández de Castro– elogió efusivamente el libro: “me parece una de las cosas vitales de nuestras letras”, aunque consideró que había “capítulos excesivos” y “el lenguaje demasiado gráfico” sería un obstáculo para que lo publicara Espasa Calpe (Torriente Brau 2010: 464-465). Lino Novás Calvo –que, en esos momentos, se

²⁹² Aunque Fernández de Castro consideró que *Presidio Modelo* era “sin ninguna exageración, un libro que hará época” (306), finalmente la editorial Botas “no se atrevió a publicarlo” (Torriente Brau 2010: 464).

encontraba en España— fue el que se puso en contacto con distintas editoriales españolas para que publicaran el libro.

El epistolario de Pablo de la Torriente nos revela su deseo de que el libro se tradujese a distintos idiomas²⁹³ y saliese de él una “película prodigiosa”. La preponderancia de lo visual en el libro se relaciona con esta intención de realizar una película sobre él. Pablo de la Torriente utiliza la imagen como elemento articulador de la narración y es en ella donde se sustenta parte de la originalidad y la renovación de su prosa. Cabe añadir que el escritor deseaba incluir algunas de las fotografías que el preso José Rodríguez Villar le había proporcionado, pero que finalmente no lograron incluirse en el libro²⁹⁴.

Torriente Brau valoró positivamente su obra y tomó conciencia de la originalidad y renovación del libro dentro del género carcelario—“le rompería la cara a todos los libros publicados sobre el tema del Presidio”²⁹⁵ (Torriente Brau 2004: 44)—, y lamentaba las

²⁹³ Pablo de la Torriente le envió a Joseph Freeman la traducción de tres relatos del libro hechas por su amigo Luis A. Sanjenís —suponemos los pertenecientes a la octava parte del libro— para una posible publicación en la revista *New Masses* de Nueva York: “Le acompaño, pues, las tres traducciones hechas, en unión de los relatos originales en castellano” (241). Sin embargo, la publicación de los relatos traducidos tampoco fue posible: “[las traducciones] se las remití a Freeman en *New Masses*, pero resultaba que ya no trabaja allí y a los pocos días me las devolvieron con una nota excusando su publicación por no considerarlas un éxito” (Torriente Brau 2010: 464).

²⁹⁴ Cuando escribe a Fernández de Castro el 9 de junio de 1935 le comenta que tiene “todas las fotografías del Presidio Modelo que sean necesarias” (Pablo de la Torriente 2004: 119), a lo que su amigo le contesta que le convendría tener las fotografías “que dices pueden ilustrarlo [...] para caso de utilizarlas” (307). El 14 de agosto de 1935, Pablo de la Torriente le explica la procedencia de estas imágenes y la importancia de las mismas: “Me queda aún por enviarte el grupo de las fotografías. Ahora bien, estas no te las mando sin promesa formal tuya de no desprenderte de ellas como no sea para publicarlas, y, aun en este caso, debes recuperarlas. El asunto es que tengo un compromiso moral muy grande con ellas, pues son de un preso ilustre, José Rodríguez Villar, aquel que mató al dueño de la *Ambrosía Industrial*, y el cual, a escondidas fue haciendo un álbum en custodio, con promesa de que lo hiciera llegar hasta ella en caso de que lo mataran, cosa que muy bien puede ocurrir todavía. Comprenderás, pues, el interés que tengo en no perderlas. Son magníficas y solo te las enviaría si hubiera efectivas posibilidades para la impresión del libro. Avisame sobre esto. La colección que tengo de retratos de los asesinados es estupenda, y lo mismo de las vistas del Presidio y su construcción. Además, tengo reproducción de escenas de trabajo y de muerte” (165-166). Podemos inferir por la correspondencia de Pablo de la Torriente que finalmente no le envió las fotografías a Fernández de Castro, pues ante su silencio —tras esta carta de agosto no le responde— le pide a Aureliano Sánchez Arango que recupere el libro que le envió a Fernández de Castro y que se lo envíe para hacer nuevas gestiones de publicación: “Dile a José Antonio —a quien no le escribo porque me parece inútil, ya que hace tiempo que no me contesta— que lo siento, pero que no se lo puedo dejar más tiempo a Botas. Haz que me llegue pronto aquí, y cerciórate de que está completo. También deben entregarte las listas de los muertos y de los presos políticos que remití como apéndice” (204).

²⁹⁵ Carta fechada en Nueva York el 8 de abril de 1935 y dirigida a José Antonio Fernández de Castro. El 5 de junio de 1935 vuelve a insistirle a Fernández de Castro sobre la originalidad de su obra: “No

complicaciones editoriales por las que estaba pasando: “Ese pobre libro es tan desgraciado como los presidiarios que en él retrato. Pero no me queda otro camino que seguir haciendo pruebas con él”²⁹⁶ (204).

Presidio Modelo es un libro híbrido en el que el testimonio se funde con el relato, el informe, el poema, el canto o la epístola, para formar un todo heterogéneo que refleja, a través de distintas marcas genéricas y diferentes voces, el universo complejo y poliédrico del Presidio Modelo, establecimiento penitenciario que durante la época de los años treinta reveló su rostro más perverso y cruel.

El libro²⁹⁷ está dividido en diez secciones –cada una de ellas introducida por un comentario de mayor o menor extensión y transcrito en cursiva–, y cuenta con un prólogo en el que el escritor aboga por la urgencia de una reforma penitenciaria ya que, en el momento en el que se escribió –1935–, el Presidio Modelo seguía funcionando como institución penitenciaria y la figura del temible Castells había sido sustituida por la del capitán Fernández Pulido²⁹⁸ dentro de una circularidad fatídica en la que

conozco nada en literatura presidial que se pueda comparar al Presidio Modelo” (116). Asimismo, en esta misma carta le advierte que en México vive Goyito Santiesteban, “el criminal más criminal y más vil que ha pasado por el planeta desde los tiempos del hombre de Neardenthal. De él hago una silueta en el libro, aunque es una figura intraducible para cualquiera” (116); y le anuncia la necesidad de la publicación del libro por la posible liberación de Castells en Cuba: “y como mi libro es un libro de denuncia, me satisfacería plenamente el dar a conocer quién fue, fuera de Cuba. Por eso mientras más pronto pudiera publicarse, mejor” (116).

²⁹⁶ Carta fechada el 21 de noviembre de 1935 y dirigida a Aureliano Sánchez Arango.

²⁹⁷ Teté Casuso, la que fue mujer de Pablo de la Torriente Brau, afirma en *Cuba y Castro* (1963) que *Presidio Modelo* estaba dedicado de esta manera: “A Teté Casuso, que me escribió una carta cada día de los quinientos que estuve preso” (Casuso 1963: 118). Sin embargo, en ninguna de las ediciones que he podido consultar ha sido incluida la dedicatoria.

²⁹⁸ Pablo de la Torriente alude en el prólogo a una rebelión de presos en Isla de Pinos donde murieron dos reclusos y salieron gravemente heridos otros dos. El escritor acusa directamente a Fernández Pulido por la muerte de los presos y añade: “algún día acaso pueda yo narrar crímenes cometidos bajo su mando, tan monstruosos como los cometidos bajo el mando del capitán Castells, que constituyen el tema de este libro” (Torriente Brau 2010: 43). Asimismo, la carta que le envía su amigo Ramiro Valdés Daussá el 31 de octubre de 1935, tras haber sido encarcelado en el vivac del Castillo del Príncipe del 18 al 28 de ese mismo mes, es una de las pruebas a las que el escritor alude para acusar nuevamente de criminal el presidio de entonces: “Hoy no hay diferencia alguna entre el político y el común, ni aun en su seguridad de vida. Si alguna se aprecia, es desafortunado al político: hay odio especial por los ‘revolucionarios’ [...] No quiero olvidar decirte que en Presidio Modelo la vida del político es tan precaria y sin valor como en el Príncipe, o peor aún” (Torriente Brau 2004: 337, 341).

nuevamente se repetía la tragedia²⁹⁹: “ahora de nuevo Cuba bajo el terror, la muerte vuelve a pender sobre el Presidio... No hay diferencias... No hay más diferencia que la que va de un nombre a otro: Castells, la fama conseguida y Fernández Pulido, la fama por conseguir. Pero el crimen es como el juego, que mientras más se pierde, más se quiere perder...” (Torriente Brau 2010: 43)³⁰⁰.

1. “Iniciación”. El autor parte de su primer recuerdo sobre el presidio³⁰¹ para narrar la llegada del grupo de presos políticos desde el Castillo del Príncipe hasta Isla de Pinos y los primeros días de su encarcelamiento en el Presidio Modelo, así como el encuentro con la figura del capitán Castells y su discurso de bienvenida, en el que estaba presente la llamada “disciplina consciente” por la que abogaba con obstinación enfermiza.

2. “Hombres del presidio”. El escritor evoca la figura de los distintos “mandantes”³⁰² que formaron una “siniestra galería biográfica” –Domingo el Isleño, Badell, Durán, Luis María, Lugo, Fu–Manchú, Cortizo– y, como contraposición, rescata la transparencia y cordialidad del recuerdo del presidiario Cristalito.

²⁹⁹ Esta noción de la circularidad histórica alimentada por la tiranía y la tragedia –esa “isla que se repite”, en palabras de Antonio Benítez Rojo– podríamos vincularla con el libro *Vista del amanecer en el trópico* (1974), donde Guillermo Cabrera Infante traza la historia de la isla de Cuba –la “larga herida verde” (Cabrera Infante 1987: 13)– a través de la repetición de tiranos y tiranías, donde lo único que permanece intacto es la geografía: “Y ahí estará. Como dijo alguien, esa triste, infeliz y larga isla estará ahí después del último indio y después del último español y después del último africano y después del último americano y después del último de los cubanos, sobreviviendo a todos los naufragios y eternamente bañada por la corriente del golfo: bella y verde, imperecedera, eterna” (221).

³⁰⁰ En una carta fechada el 10 de mayo de 1935, y dirigida a Enrique Figarola y Generoso Funcasta, Pablo de la Torriente revela que el Presidio Modelo de ese momento se empezaba a parecerse al dirigido por el capitán Castells en los tiempos de la dictadura machadista: “Mientras tanto escribo y puede ser que publique el libro del Presidio, en donde ya empiezan a asesinar gente, como en los tiempos del buen Castells...” (Torriente Brau 2004: 79).

³⁰¹ La narración de este recuerdo pasado se vincula con la experiencia carcelaria del autor pues este se encontraría en el presidio al asesino que en su infancia había matado a un hombre en Oriente y había sido condenado a cadena perpetua: “Aquel viejo que me hablaba era aquel joven que había matado cuando yo era niño” (Torriente Brau 2010: 47).

³⁰² Estos mandantes y algunos otros ayudantes como Gregorio (Goyito) Santiesteban –llamado irónicamente “el recluso Modelo”– eran presos comunes elegidos por Castells que supervisaban a los otros penados.

3. “El zar de Isla de Pinos”. Sección centrada en la figura del capitán Castells, y reúne el testimonio del autor junto a una serie de “documentos, acusaciones, anécdotas, pensamientos, versos y canciones” que ponen a la luz “la dramática personalidad monstruosa, a la vez repulsiva e interesante, trágica y grotesca” (124) del jefe del Presidio Modelo. Se incluyen distintas cartas y pensamientos de Castells, así como varios escritos de diferentes presidiarios, entre los que destaca una “biografía” del Capitán, realizada por Antonio Reyna Leyva.

4. “Bestias”. Torriente Brau realiza un recorrido por distintas figuras de mando del Presidio –Gregorio (Goyito) Santiesteban, Francisco Santiesteban, la llamada “Flota Blanca”, entre otros–, que inocularon el terror entre los presidiarios y que Pablo de la Torriente asimila a animales por su fiera e imperturbabilidad.

5. “Divinidades”. Sección constituida por tres relatos en los que se mitifican y humanizan los conceptos de Justicia, Venganza y Tiempo, presentes como entidades bárbaras y criminales en el espacio carcelario.

6. “Víctimas”. Formada por el retrato de los “hundidos”³⁰³, que forman el conjunto de los tísicos, los locos y los “hombres azules”.

7. “Geografía del pánico”. El autor muestra los distintos lugares de Isla de Pinos donde trabajaban los presidiarios –La Piedra, El Cocodrilo, La Fuente Luminosa

³⁰³ Precisamente, Primo Levi en *Si esto es un hombre* hace referencia a los “hundidos” del campo de concentración –en contraposición a los salvados– para referirse a los “musulmanes” –“los débiles, los ineptos, los destinados a la selección” (Levi 2007: 151)–, “los hombres que se desmoronan [...] sufren y se arrastran en una opaca soledad íntima, y en soledad mueren o desaparecen sin dejar rastros en la memoria de nadie [...] Son ellos, los *Muselmänner*, los hundidos, los cimientos del campo, ellos, la masa anónima, continuamente renovada y siempre idéntica, de no hombres que marchan y trabajan en silencio, demasiado vacíos para sufrir verdaderamente.” (151-153). Aunque nos encontremos ante situaciones y contextos completamente diferentes, creo que la descripción que Pablo de la Torriente hace de los “hombres azules” del Presidio Modelo, se aproxima significativamente a los “musulmanes” de Primo Levi. Su condición de no-hombres, su silencio, la desarticulación corporal o su inclusión en una masa anónima los asemejan.

y La Yana—, que conformaron un espacio de muerte y dotaron de un carácter trágico y fatídico a la isla.

8. “Relatos”. Se incluyen siete historias que ocurrieron en el Presidio Modelo, dos de ellas escritas por Pablo de la Torriente en el mismo establecimiento penitenciario, “El Guanche” y “La obra”³⁰⁴, y que aparecen fechadas dentro del libro con los días 14 y 15 de octubre de 1932 respectivamente.

9. “Escenas para el cinematógrafo”. La narración está centrada en la mirada y en el elemento visual como eje del testimonio carcelario. El periodista alega que el lenguaje es insuficiente para hacer un relato del horror y que la imagen textualizada dota a la escritura de una fuerza expresiva mayor.

10. “Estadísticas”. Sección constituida por dos listas: la de los presidiarios muertos en Presidio Modelo bajo la jefatura del capitán Castells y dividida en años (desde 1925 hasta 1933) —en la que se incluye un apartado final con los tres nombres de los “desaparecidos en fuga” el 18 de agosto de 1928—; y una lista de los presos políticos del Presidio Modelo durante el machadato³⁰⁵, en la que además se introducen distintas notas con información específica sobre la muerte, desaparición o asesinato de algunos de ellos.

³⁰⁴ Estos dos relatos logró sacarlos clandestinamente de la prisión en la suela de los zapatos de un preso llamado Perico, “escritos con una letra microscópica que él hacía” (336).

³⁰⁵ Pablo de la Torriente tomaría del libro *El gran suicida (Apuntes de una época revolucionaria)* (1934) la lista elaborada por Neyra en su última sección, “Relación de detenidos ingresados en el Presidio Modelo” (Neyra 1934: 175-213), para elaborar la suya propia. El escritor escribió a Capdevilla desde Nueva York para que le enviase la lista que aquel incluía al final de su libro: “Mira a ver si te consigues un ejemplar prestado de un libro que se titula ‘El Gran Suicida’, por José Embade Neyra, y del cual solo me interesa una copia de la lista que trae atrás, de los presos políticos del Machadato en Isla de Pinos” (Torriente Brau 2004: 105). En su carta del 9 de junio de 1935 a Fernández de Castro, Pablo de la Torriente le menciona que tiene que enviarle “dos estadísticas, una de los quinientos y tantos muertos del Presidio, y otra de los 539 presos políticos, cada una con varias anotaciones. Ambas listas han de ir a punto y raya y con letra menor, por lo que no ocuparán demasiadas páginas” (120). El 14 de agosto de 1935 le escribe a Fernández de Castro que su deseo es que se incluyan los dos listas, “la primera, sobre todo, que contiene la lista de los presidiarios muertos. La segunda también sería muy revolucionario incluirla porque contiene los nombres de todos los presos” (165).

2.2.1.1. El testigo apasionado ante el no-hombre³⁰⁶

El escritor Pablo de la Torriente se sitúa desde el primer momento como un “testigo apasionado”³⁰⁷ que denuncia el horror y la monstruosidad de aquel reclusorio infame, cuya historia fue silenciada durante la dictadura de Gerardo Machado. El “yo” testigo se sitúa como sujeto privilegiado –poseedor de la palabra– frente a los otros³⁰⁸, aquellos que quedaron sin voz, invisibles en esa maquinaria inhumana y destructora que los aniquiló. La escritura de esa tragedia, por tanto, resulta ácida y conmovedora, pues busca mostrar en toda su desnudez el terror y la ignominia en que vivieron los penados³⁰⁹:

Hoy, yo, testigo apasionado, formulo otra vez la denuncia, en nombre de los hombres muertos y en nombre de los vivos, para los que nada he podido obtener todavía. Ni siquiera en el orden personal.

Por ello, este libro es un libro de acusación, de denuncia. Es un libro duro, áspero, de páginas crueles muchas veces, de narraciones inverosímiles casi, de evocaciones estremecidas. (Torriente Brau 2010: 33)

³⁰⁶ La negación del carácter humano en el preso es contextualizada en un escenario de terror y humillación absolutos por el que el preso es objetualizado –comparado con un guiñapo–, o animalizado –al ser tratado como una bestia por sus superiores–.

³⁰⁷ El testigo apasionado Pablo de la Torriente se compadece de aquellos hombres presos que vivieron el infierno del Presidio Modelo y expresa su deseo de venganza hacia los verdugos que perpetraron los crímenes: “¡Bestia hay que ser para no haber sentido –¡para siempre!– un estremecimiento largo y profundo; para no haber sentido un impulso de comprensión casi amorosa, por aquellos forzados, de expresiones bárbaras y ojos sombríos, plenos de recuerdos inenarrables; para no haber sentido – ¡también!– un aliento de rencor y de castigo para los opresores de aquellos hombres que habían descendido hasta simas tan insondables que apenas si se reconocían como hombres por otra cosa que por la figura casi inhumana!...” (35).

³⁰⁸ El testimonio, tal como afirma John Beverley, tiene como eje “una situación social problemática que el narrador testimonial vive o experimenta *con otros*” (Beverley 1987: 160). En este caso, Pablo de la Torriente representaría a través de su texto la verdad de un “sujeto subalterno” (Beverley; Achugar 1992: 7) que no habla pero al que el autor da voz.

³⁰⁹ A pesar de esta visión realista y descarnada del testimonio, Pablo de la Torriente posee una intención estética más allá de la pura denuncia, y utilizará en diversas ocasiones un discurso que aproxima la narración a la ficción literaria, como por ejemplo las secciones “Divinidades”, “Relatos” o “Escenas del cinematógrafo”.

En Presidio Modelo, los presos políticos hacían deporte –jugaban al volley, al basketball y al base ball–, trabajaban la madera –del granadillo, el aité o la baría, entre otras; llamaban “fifina” a los trabajos en madera fina–, estudiaban e impartían clases en las “Academias” que habían formado. Pablo escribía en una “remington portátil” donde –además de las cartas y algún que otro cuento– también “pasó en limpio” la traducción que hizo junto a Gabriel Barceló del libro Materialismo Histórico de Nicolás Bujarin. La investigadora Ana Cairo publicó en la revista *Santiago* algunas de las cartas que Pablo de la Torriente mandó –autorizadas por el censor– durante los años 1931, 1932 y 1933 a su amigo Federico Morales –que había conocido en el Castillo del Príncipe en 1931– y a sus padres, donde además de solicitarles papel y tinta, alguna revista o, incluso alimentos, mostraba su interés por la astronomía y su enorme afición de los presos políticos por trabajar la madera y fabricar pulsos, que, en ocasiones, también enviaba junto a las cartas³¹⁰.

A pesar de su condición de preso³¹¹ –formó parte del universo carcelario junto a sus compañeros, detenidos por acciones revolucionarias y antimachadistas–, el testimonio

³¹⁰ “Yo no sé, a fuerza de ver desvanecerse tan reiteradamente las esperanzas de libertad yo creo que en nuestro subconsciente ha tomado vida la idea de que vamos a estar presos por toda la vida, y por eso puede ser que paremos hasta en filósofos o astrónomos. A mí especialmente cada día me interesan más estas cosas de las estrellas y eclipses y demás líos siderales, en los que por lo menos puede asistir uno con la relativa libertad del espectador” (Cairo 1976: 78); “Nosotros seguimos fífineando y sería muy bueno que me mandaras alguna vez pelos de cegueta y algún que otro pedazo de madera bueno para hacer pulsos. Los pulsos son ahora el furor” (72). Precisamente, uno de los cuentos que Pablo de la Torriente escribió en el Presidio Modelo se titula “El cofre de Granadillo”, fechado el 20 de septiembre de 1932.

³¹¹ El físico de Torriente Brau llamaba la atención durante aquellos años de encierro pues se dejó crecer la barba y el pelo, y se paseaba frecuentemente desnudo por la celda y el patio de los presos políticos. En la carta que le dirigió a su madre el 26 de diciembre de 1931, le dijo con tono humorístico: “aquí me paso todo el día en cueros al sol, cantando y molestando a los demás” (91); en otra carta que envió a su padre el 12 de diciembre de 1932 le hizo un retrato de sí mismo con esa misma comicidad: “La barba que me viste en El Príncipe y los bigotes, son nietos de los que ahora tengo. Me parezco, más que a nada, a un mujik ruso de esos que salen en las películas americanas. Es seguro que si me pudiera ir ahora para Hollywood enseguida encontraba trabajo en los estudios. Dile esto a Lía a ver si con sus buenas relaciones con las ‘estrellas’ me consigue una plaza, aunque sea de extra” (93). Denia García Ronda ha analizado en “Humor vs. presidio” la función del humorismo en las cartas que el escritor envió desde el Presidio Modelo; el humor constituyó su “método de resistencia” ante la adversidad, fruto de su “generosidad, igualmente ingénita” (García Ronda 2001: 237). Juan Marinello, compañero del escritor durante parte de su encierro en Isla de Pinos, recordó uno de los viajes que Pablo de la Torriente Brau tuvo que hacer a La Habana para comparecer en el juzgado, en el que hizo el trayecto a pie desde la

de Pablo de la Torriente Brau se realiza desde afuera³¹², desde el umbral del que observa al “otro”³¹³, y también desde un “nosotros” que engloba al conjunto de presos políticos: “en él [el libro] se muestra el espectáculo de un grupo de hombres –nosotros– llegados del mundo libre, asomados al vórtice aterrado y aterrador de los hombres sin libertad, sin esperanzas, bajo el temor, bajo el espanto, sobre la traición, nadando en la ignominia, olvidados, sin redención...” (35).

Giorgio Agamben explica que la palabra “testigo” procede del latín *testis*, que “significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes” (Agamben 2000: 14). Pablo de la Torriente cumplió la función de este tercero, pues a pesar de haber vivido esa realidad en primera persona, testimonia sobre el otro, el preso común. El filósofo italiano también asegura que esta doble condición de estar fuera y dentro a un tiempo como testigo es la que podría “conducir a una comprensión de la estructura del testimonio” (36) en su conjunto.

Estación Terminal hasta el Castillo del Príncipe y, debido a su aspecto, los transeúntes le miraban como si se tratara de un peligroso delincuente: “Atravesó escoltado calles muy principales y concurridas: Monte, Reina, Carlos II, hasta llegar a la loma del Príncipe. La impresión que causó su figura en los tranquilos ciudadanos que a aquella hora –nueve de la mañana– se dirigían a sus quehaceres, puede suponerse. Topar de pronto con un gigante de cabellera hasta los hombros y barbas hasta el ombligo, y entre dos soldados, no era espectáculo irrelevante ni tranquilizador. Muchos apartaban la vista y aligeraban el paso; otros comentaban con el amigo cercano que se trataba, de seguro, de algún terrible malhechor cazado en lo más negro del monte. Y Pablo, regocijado como un niño con juguete nuevo, fijaba la vista en los más asombrados y les rugía con toda la boca...” (Casaus 2007: 115-116). Según sus compañeros de prisión, Pablo de la Torriente conservó siempre la alegría de vivir que lo caracterizó a pesar del encierro; Gustavo Fabal en su artículo “Mis recuerdos de Pablo”, así lo señala: “Para un temperamento impetuoso, para un hombre de acción, una prisión tan dilatada era algo muy duro y, sin embargo, conservaba el carácter jovial y risueño que inalterablemente lo acompañó” (Fabal 1971: 98).

³¹² El posicionamiento espacial de los presos políticos dentro del Presidio Modelo complementa esta perspectiva. Los presos políticos estaban separados de los comunes, no hacían trabajos forzados y no vivían en las circulares sino en el edificio del Hospital.

³¹³ Podríamos relacionar parcialmente uno de los relatos que Pablo de la Torriente escribió en presidio, “En la sombra”, cuyo original se conserva mecanografiado en el Archivo del Presidio Modelo de Isla de Pinos y está fechado en julio de 1932, con la condición de testigo que encontramos en el libro de *Presidio Modelo*. El narrador del cuento presencia un suicidio desde lo alto de un árbol y tras el suceso huye del lugar desesperadamente; el hombre antes de morir deja la siguiente nota escrita: “Lo sé todo. Y hay un solo testigo de mi muerte... ¡Pero ese no podrá hablar nunca!...” (267). El testigo del relato representa, en parte, al conjunto de los testigos de la tragedia del Presidio Modelo que observaron desde afuera todo aquello que ocurría pero que eran incapaces de hablar. Pablo de la Torriente, hablará en su testimonio a través de sus voces de la sombra del presidio, de esa tiniebla que le enfermó la imaginación para siempre como al protagonista del relato: “¡Que yo ni podía ni debía gritar!... Esta impotencia de mi situación en aquella hora es la que aún hoy torna sombríos y enfermos mis recuerdos!...” (266).

La narración de Pablo de la Torriente está constituida también por el testimonio de los otros presos políticos –ese “nosotros”– que junto al escritor observaban el mundo inverosímil y pavoroso que los rodeaba³¹⁴:

Saumell³¹⁵, desde su celda, todas las tardes de crepúsculos tristes y desolados, contaba, al regresar la cuadrilla de los castigados [...] A Raúl Ruiz³¹⁶, una noche, mientras daba clases a un grupo de confinados, un hombre se le cayó, sobre el pupitres, muerto [...] A Pepelín Leyva³¹⁷ el mayor Oropesa vino a darle la mano, sonriente, cuando todavía la tenía empapada con el sudor del cuello de un hombre que acababa de estrangular en la celda. (36)

La experiencia³¹⁸ que ha vivido el testigo –principalmente textualizada desde lo sensorial– justifica su legitimidad y al mismo tiempo es proyectada en la narración a través de una “memoria sensible” construida por el uso de los verbos “ver”, “oír” o “sentir”:

Desde una ventana del pabellón en donde estábamos reclusos, una mañana, cuando casi todos dormían, yo vi cómo disparaban contra Oramas [...] Desde nuestro patio, más de una vez, oímos los gritos espantosos de los hombres que mataban en las celdas de los locos!... [...] Por las noches, cuando leíamos, aprovechando el gran silencio del sueño colectivo, sentimos muchísimas veces el camioncito que llegaba a la puerta y, al poco rato, partía de nuevo en marcha atrás, ¡llevándose un cadáver tibio todavía!... (35,36)

³¹⁴ Como hemos comentados, los presos políticos en un principio desconocían todo lo que ocurría en el Presidio ya que los mandantes falseaban la realidad, pero poco a poco fueron conociendo la siniestra realidad que los rodeaba.

³¹⁵ Se trata de Alberto Saumell Soto, de 22 años.

³¹⁶ Se trata de Raúl Ruiz Hernández, de 26 años.

³¹⁷ Se trata de José Enrique Leyva Gordill, de 25 años.

³¹⁸ Esta experiencia sensorial estaría vinculada a la concepción de que la experiencia carcelaria se vive desde el cuerpo y que es defendida por Isabella Camera d’Afflitto en “Prison Narratives: Autography and Fiction”: “For the body has a memory of its own, which is different from the mind’s. Memories can deceive, and an author can use them to deceive, but the body never forgets the sensations it has felt, be they material –the result of some real action– or imaginary –the outcome of mere sensory perception. Even though one may make an effort in order to forget, everything is written into one’s body, which will never forget” (Camera d’Afflitto 1997: 149). En Pablo de la Torriente, podemos vincular esta narración desde el cuerpo a las declaraciones que su compañero Raúl Roa hizo sobre el carácter orgánico de su escritura: “Escribía naturalmente, como sudaba o respiraba. Su imaginación era un bosque incendiado y su sensibilidad más vibrante que un sismógrafo” (Fornet 2007: 26).

El testigo que se “asoma” al horror –no llega a traspasar ese umbral de dolor y sufrimiento– reproduce una memoria invadida no solo de imágenes atroces sino también de sonidos estremecedores³¹⁹:

Allí estuvimos nosotros, y casi dos años, asomados, atónitos, al borde de aquel remolino de inmundicia, que arrastraba en vértigo un clamor confuso de voces de espanto; aullidos de los locos aterrorizados; explosiones de los disparos homicidas; estertores angustiosos de hombres estrangulados por sorpresa; voces iracundas de generosa protesta suicida [...] súplicas humilladas de hombres que imploraban la vida [...] gritos desesperados de los que morían de hambre y de sed en las celdas!... (37)

Pablo de la Torriente se autolegitima como testigo –al igual que lo hará Ofelia Domínguez Navarro en *De 6 a 6. La vida en las prisiones cubanas* (1937)– por su experiencia directa, como preso político que ha vivido más de dos años en el establecimiento penitenciario y ha conocido –desde el otro lado– el horror que otros vivían:

Solo el que ha pasado por él podrá hablar del Presidio. A nosotros nos llevaron allí por criticar y combatir las injusticias y los horrores del mundo libre. A nuestra salida no podíamos dejar de criticar y combatir las injusticias y los horrores aún mayores que comprobamos en su interior.

Solo el que ha hablado con un hombre, muerto durante veinticinco años de vida, podrá hablar de ese estercolero de la sociedad que se llama el Presidio. (48)

La experiencia carcelaria enferma metafóricamente³²⁰ la memoria del testigo para siempre –la enfermedad, en este caso, se utiliza como “señal del mal”, según la terminología utilizada por Susan Sontag en su ensayo *La enfermedad y sus metáforas*–:

³¹⁹ José Martí también parte en *El presidio político en Cuba* (1871) de una narración centrada en lo sensorial de su experiencia y, específicamente, en el elemento sonoro, al describir el conjunto de hombres que marchan a trabajar a las canteras: “La carrera vertiginosa de cincuenta hombres, pálidos, demacrados, rápidos a pesar de su demacración, hostigados, agitados por los palos, aturdidos por los gritos; y el ruido de cincuenta cadenas, cruzando algunas de ellas tres veces el cuerpo del penado; y el continuo chasquido del palo en las carnes, y las blasfemias de los apaleadores, y el silencio terrible de los apaleados” (75-76).

³²⁰ La experiencia del presidio es identificada con la enfermedad en distintas narraciones carcelarias. Destacamos en nuestro estudio el caso de Ofelia Domínguez y Reinaldo Arenas. Ya en los versos de Juan Clemente Zenea “Prisión, enfermedad, negras pasiones/ contra mí desatadas” (Zenea 1909: 146), incluidos en *Diario de un mártir* (1873), observamos esta asimilación de la prisión con la enfermedad.

“mi imaginación siempre padecerá la enfermedad del presidio” (35)³²¹. El relato se focaliza en la representación del preso común –un muerto en vida, inmundo, un desecho– y en su descenso –como en los círculos dantescos– hacia lo más miserable y abyecto de sí mismo: “quisiera que este libro se tradujese a todos los idiomas del mundo, para que en todo el mundo se supiese hasta qué punto puede descender el hombre en su abyección, sometido al terror, con la amenaza constante de la muerte violenta y terrible...” (35). Desde la sección “Iniciación”, el hombre preso viene representado como un muerto en vida al que el tiempo ha consumido en ese estercolero de inmundicias y aberraciones. El encuentro con aquel preso anciano cuya historia se remontaba a la niñez del narrador, pone en evidencia esta dicotomía vida/muerte³²² que separa a los hombres libres de los hombres presos: “Yo había vivido durante esos veinticinco años, de los cuales él solo conservaba la costumbre maniática de ir contando los días que le faltaban para volver a la vida... ¡Veinticinco años!... ¡Yo, vivo, y él muerto!” (48). La concepción del hombre preso como muerto en vida se vincula, por otro lado, con la representación del penado como objeto maleable, como guiñapo humano al que se dirige desde un poder superior –cuerpos desarticulados que proyectan la despersonalización ejercida contra ellos en prisión–, como animal sometido y esclavizado: “¡Para esos asesinos un hombre es un perro!... ¡Menos que un perro todavía!” [...] Calcúlese que uno de los trabajos peores que hay que hacer allá dentro es ese de trabajar en los techos de las circulares, limpiándolos y recomponiéndolos. Bueno, ustedes los habrán visto, que parecen monitos allá arriba...” (86)³²³. Por otro lado, el

³²¹ Pablo de la Torriente incide en diversas ocasiones sobre esta enfermedad simbólica que le imprimió en su memoria el Presidio Modelo: “Un mundo indescriptible, que dejó enferma de recuerdos mi imaginación!... ¡Para siempre!” (37).

³²² Ya comentamos en el capítulo de Montenegro cómo el presidiario es representado en muchas ocasiones –en su caso, desde la ficción– como un muerto en vida, un espectro, un ser fantasmático.

³²³ Pablo de la Torriente utiliza este recurso de animalización directamente con los mandantes y funcionarios del presidio. De hecho, la cuarta sección se titula “Bestias”, pues constituye el retrato de los hombres que asesinaron sin piedad a los presos y que el escritor consideró “estaban por encima del tigre en ferocidad y por debajo del buitre en escrúpulos” (206). Dentro de este capítulo, en la sección “La

universo degradado y degradante de la cárcel también convierte al hombre en un ser putrefacto, descompuesto física y moralmente dentro de ese “estercolero” humano que fue el Presidio Modelo: “El hombre en la prisión, como el agua estancada, se pudre. Solo el que tuvo el espíritu en excepcionales moldes, pudo escapar incólume” (Torriente Brau 1962: 70). Pablo de la Torriente incluye al final del capítulo “Los hombres azules” un poema que escribió mientras estuvo encarcelado, en el que el preso común se representa por su podredumbre carnal:

*¡Hombres azules de las cuadrillas,
que pasáis lentos bajo la lluvia!...
¡Carne³²⁴ podrida
reivindicada por los tormentos del Presidio!... (312)*

El último fragmento del capítulo “El capitán Castells” –incluido en la tercera parte “El zar de Isla de Pinos”– presenta al penado como parte de esa “masa coral de hombres

Comisión”, el escritor elabora un retrato canino del conjunto de los hombres que integraban la “Comisión de Mayores” con tono burlesco, en el que ridiculiza a cada una de estos hombres-perro: “La Comisión de Mayores fue la jauría del capitán Castells [...] Solo le hacían falta los perros. Y los tuvo de todas las razas: bestiales bulldogs como Domingo el Isleño [...] En Oropesa y Cabodevilla tuvo sus bulterriers feroces, que no sabían soltar una presa sino bajo sus órdenes... Goyito Santiestega, fuera del grupo, ejemplar único, fue su gran danés [...] ¡Y Santiago Badell no pudo pasar de lobo devastador de rebaños indefensos! [...] ¡Y así, en su jauría, hubo lebreles, podencos, galgos, dálmatas, terriers, dingos, pero mezclados de falsos pedigrees... satos!... Muchos perros de estos tuvo Castells, disfrazados de perros legítimos, que se hubieran dado siempre a la fuga de no encontrarse en pandilla y en presencia del amo” (240). En diversas ocasiones en el texto encontramos referencias al “antro zoológico” (311) que era el Presidio Modelo, o a la “especie zoológica” (206) a la que pertenecían sus integrantes.

³²⁴ La utilización del término “carne” –como fragmento o porción corporal desubicada de un conjunto corporal articulado y además, aproximado a lo animal– se vincula a esa deshumanización ejercida en presidio contra el hombre. Castells será llamado “carnicero” por José Rodríguez Villar en la introducción de su álbum de fotografía (157); el preso es “carne encarcelada” (285) en “El Tiempo”, y la misma imagen de “carne podrida” del verso de Pablo de la Torriente se repite en el relato de “La hecatombe” para referirse a los presos que realizaban trabajos forzados: “En Isla de Pinos los forzados eran prisioneros sobre los que un grado superior de ignominia y desvalimiento gravitaba. Eran vencidos de la vida y de la ley; eran despreciados del mundo; ¡eran carne podrida... alejada para no sentir su olor!... Vivían aislados; estaban indefensos; sin esperanzas; custodiados por asesinos; bajo el imperio del terror; depauperados por el hambre; destrozados por un trabajo de una inhumanidad increíble; con escasas horas para el sueño, asaltado siempre por las visiones de la muerte; a la disposición de jefes crueles e impunes, bajo un período general de impunidad... ¡Eran en fin, hombres cuyos cadáveres, amontonados por pares o tríos en la misma fosa, no eran hombres sino números!... ¡Vivían en el reino del silencio... en un lugar sin eco, sin resonancia! ¡No eran más que espectros que conservaban la conciencia de la vida!...” (392).

podridos” reducidos al grito o al aullido, cuyo recuerdo enferma de peste³²⁵ la memoria del testigo-narrador:

¡Miles de gritos, aullidos de hombres muertos, ahogados en los pantanos entre el fago y la pudrición, destrozados a culatazos por los soldados, derribados a balazos, como venados en fuga; muertos de hambre y de frío y de sed en las celdas; estrangulados alevosamente en las circulares, por los mayores; reventados sobre el pavimento, defenestrados como muñecos de trapo desde los últimos pisos; dormidos para siempre, en la mesa de operaciones, por la inyección traidora, ante el silencio aterrador o cómplice de los enfermeros!... ¡Miles de gritos de hombres para quienes la vida, en el último instante, fue un cuajarón de espanto, un salivazo de ignominia, un latigazo de bestialidad, una llamarada de pánico, un maelstrón vertiginoso de crueldades!... ¡Miles de gritos de hombres negros, blancos, mulatos, amarillos; de hombres culpables y terribles, reivindicados por la muerte sin paralelo, que forman una masa coral siniestra, lúgubre, ululante, aterradora, sombría e inaudita, clamadora de venganza; que aúlla en los silencios imponentes del Presidio; que se queja con extrahumano lamento en cada desesperado toque de silencio!... ¡Que gime o brama en la profunda y eterna voz del mar que rodea la Isla, agua sepulcral de tantas esperanzas desesperadas!... ¡Que se retuerce, atormentada, en los palos de los montes, en los bejucos de los árboles, que llora en la canción de la lluvia implacable que tantas veces la azotara; que silba y ruge en el viento violento de las madrugadas; que sale infecta, podrida, en el vaho de los pantanos de La Yana y El Cocodrilo!... ¡Masa coral de hombres podridos por la muerte, comidos de gusanos, con nubes de moscas de las charcas donde cayeron, como nimbos de un martirio pánico, que se lamenta con chirridos; que protesta aullando; que avanza sobre mi imaginación en los silencios pensativos y la recorre, en zarabanda macabra, frenética y lenta, como la peste; implacable y devastadora, como la peste; lívida y podrida, como la peste!.. (146-147)

2.2.1.2. Palabra vs. Imagen

³²⁵ Según Susan Sontag, “es frecuente identificar el desorden social con una epidemia” como la de la peste. La autora afirma que “se proyecta sobre la enfermedad lo que uno piensa sobre el mal. Y se proyecta a su vez la enfermedad (así enriquecida en su significado) sobre el mundo” (Sontag 2013: 72). En este caso, Pablo de la Torriente asocia la peste a esa memoria terrible sobre el Presidio Modelo –el “mal” de la cárcel–, que se extiende por su imaginación y se propaga como la propia enfermedad.

José Domínguez Ávila afirma que el discurso narrativo de Pablo de la Torriente “ofrece una gama de peculiaridades estilísticas a tono con el periodo de las vanguardias artísticas al que perteneció” (Domínguez Ávila 2006: 138). El diálogo que establece con la imagen y lo cinematográfico en *Presidio Modelo*, así como la imbricación de testimonio y ficción en un intento de romper categorías genéricas dentro de un mismo texto, partiría, por tanto, de su vinculación con la vanguardia³²⁶.

La visión de los hombres azules que regresan del trabajo, “hambrientos y aterrados, llenos de fango, y de miedo, podridos de llagas y de espanto” (36)³²⁷, constituye una de las imágenes más estremecedoras del espectáculo innombrable al que asistían diariamente los presos políticos. Pablo de la Torriente se esfuerza por nombrar esa visión como “espectáculo”, pues toda la narración se articula desde la mirada –él parte de ella como testigo observador–, y el elemento visual –la imagen³²⁸– cobra un relieve esencial en el conjunto de la narración.

³²⁶ Alfonso Puyal demuestra en su libro *Cinema y arte nuevo. La recepción filmica en la vanguardia española* (2003) la influencia que el cine tuvo en determinados escritores de vanguardia como Ramón Gómez de la Serna, Vicente Huidobro o Federico García Lorca.

³²⁷ Es interesante esta cuestión de la “suciedad” en presidio. El preso está moralmente “sucio” y en la cárcel se llevará supuestamente un proceso de limpieza o regeneración de esa mancha; Pablo de la Torriente alude a la intención de Castells de “limpiar a la sociedad de criminales, con el crimen” (147), por lo que, en este caso, la “limpieza” se ejecutaría con la muerte. Por otro lado, el barro o fango también son utilizados como materia física de esa suciedad –que se une con la materia corporal del preso: el sudor y la sangre– en algunas descripciones del libro sobre el trabajo de los presos en el pantano de La Yana: “Es un plaf plaf precipitado, casi de fuga, el que traen los hombres saltando sobre el lodo tembloroso y traidor...[...] ¡También el fango se les mezcla con el sudor y la sangre!” (409). Precisamente, Martí utilizó en *El presidio político en Cuba* (1871) esta misma imagen del barro y la sangre fusionadas, a lo que añade las lágrimas del padre que ha ido a visitarlo: “Y ¡qué día tan amargo aquel en que [mi padre] logró verme, y yo procuraba ocultarle las grietas de mi cuerpo, y él colocarme unas almohadillas de mi madre para evitar el roce de los grillos, y vio al fin, un día después de haberme visto paseando en los salones de la cárcel, aquellas aberturas purulentas, aquellos miembros estrujados, aquella mezcla de sangre y polvo, de materia y fango, sobre las que me hacían apoyar el cuerpo, y correr, y correr! ¡Día amarguísimo aquel! Prendido a aquella masa informe, me miraba con espanto, envolvía a hurtadillas el vendaje, me volvía a mirar, y al fin, estrechando febrilmente la pierna triturada, rompió a llorar! Sus lágrimas caían sobre mis llagas; yo luchaba por secar su llanto; sollozos desgarradores anudaban su voz, y en esto sonó la hora del trabajo, y un brazo rudo me arrancó de allí, y él quedó de rodillas en la tierra mojada con mi sangre, y a mí me empujaba el palo hacia el montón de cajones que nos esperaba ya para seis horas” (72).

³²⁸ La intención de Pablo de la Torriente era también hacer una película. En una carta fechada el 5 de junio 1935 y dirigida a Fernández de Castro, el escritor le manifiesta que quería que “se hiciera la película” del libro, y que este “se tradujera a todos los idiomas para que se conociera ese mundo inmundo” (Torriente 2004: 116).

El escritor considera insuficiente la palabra –el lenguaje– para transmitir el horror que ha visto o le han contado; él mismo habla de “mundo indescriptible” (37) o “espectáculo intraducible” (35). La “indecibilidad” del horror³²⁹, la imposibilidad de su textualización³³⁰ se presenta a través de la metáfora de la mariposa que no puede traspasar el cristal o la del humo que se evapora:

Mi palabra no sirve para transcribir, con la fuerza con que las siento vibrar en mi imaginación, las bárbaras escenas del Presidio. ¡Alas trémulas!... ¡Afán desesperado de la mariposa que no puede atravesar el cristal y que ve la libertad del campo a su través!... ¡Humo que al expandirse se pierde!... ¡Eso será mi palabra: intento inútil de transferir mi emoción interna; anhelo reiterado de trasponer por el cristal de la pupila, por el humo de la voz, el mundo de sombras, de pavores, de siniestros estremecimientos que, como los

³²⁹ Podríamos relacionar esta “indecibilidad” con la experiencia de los campos de concentración y la afirmación de Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz no es posible escribir poesía. Giorgio Agamben reflexiona en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* sobre esta cuestión de lo no-expresable o no-decible en relación a la laguna que existe en el testimonio ya que las verdaderas víctimas no han hablado de su experiencia: “Los ‘verdaderos’ testigos, los ‘testigos integrales’ son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que ‘han tocado fondo’, los musulmanes, los hundidos. Los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan en su lugar, por delegación: testimonian en un testimonio que falta. Pero hablar de delegación no tiene aquí sentido alguno: los hundidos no tienen nada que decir ni instrucciones ni memoria que transmitir. No tienen ‘historia’ ni ‘rostros’ y mucho menos, ‘pensamiento’. Quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista” (Agamben 2000: 34). Primo Levi asume en *Si esto es un hombre* que en el Lager se necesitaban otras palabras para expresar su realidad: “Decimos ‘hambre’, decimos ‘cansancio’, ‘miedo’ y ‘dolor’, decimos ‘invierno’, y son otras cosas. Son palabras libres, creadas y empleadas por hombres libres que vivían, gozando y sufriendo, en sus casas. Si el Lager hubiese durado más, un nuevo lenguaje áspero habría nacido; y se siente necesidad de él para explicar lo que es trabajar todo el día al viento, bajo cero, no llevando encima más que la camisa, los calzoncillos, la chaqueta y unos calzones de tela, y, en el cuerpo, debilidad y hambre y conciencia del fin que se acerca” (Levi 2007: 212). Por otro lado, el libro *La notion d’indicible dans la littérature des camps de la mort* (2000) de Linda Pipet explora el concepto de la indecibilidad en la escritura de los campos y su significación en los textos de Robert Antelme, Primo Levi o Charlotte Delbo.

³³⁰ Esta concepción de la insuficiencia del lenguaje para trasladar la cruel experiencia del presidio, también la encontramos en la serie de Carlos Montenegro “‘Suicidados’, ‘Fugados’ y Enterrados vivos. Una serie sobre los horrores de ‘Cambray’”, pues, para el escritor –testigo que narra las atrocidades cometidas en aquel reclusorio–, el lenguaje tampoco fue suficiente para describir la tragedia: “Pienso en la impotencia de la verdad que necesita ser descrita y que las palabras convierten en simple versión –en la pobre versión desarrapada (en este caso vestida con uniforme de presidiario y como ellos numerada), que no puede comprarse una bandera de vistosos colores y a cuyo servicio no hay pulmones que ensayen himnos y marchas triunfales– y quisiera hacer de mis palabras – inútiles?– un código cruel que condenase a todos los incrédulos de la tierra a presenciar los mismos hechos que han habituado el rostro de tanto infeliz a la imposibilidad, y han convertido sus corazones en entrañas violentas! [...] No puedo ordenar cronológicamente los sucesos, pues ya he dicho cómo la rápida sucesión de los mismos y su número incontable los convirtió en un muro compacto que ahoga hoy mi propósito de ser preciso, como ayer la piedra material encerró mi cuerpo privándome de toda posibilidad de horizontes. [...] Amigo, difícilmente, aun dado el caso de que lograrse hacerte contemplar panorámicamente esa masacre podría llegar a la exacta descripción de la realidad (Montenegro 1933: 66, 69).

élitros trémulos de un escarabajo traspasado por un alfiler, vibra en mi interior al evocar los recuerdos de los relatos del Presidio! (408)

En la carta que Pablo de la Torriente le envía el 30 de diciembre de 1935 a José María Chacón y Calvo –que, en esos momentos, se encontraba en Madrid como diplomático de la Embajada de Cuba– le confiesa a su amigo esta imposibilidad “universal” de trasladar a través de la palabra la barbarie vivida en presidio:

Yo estoy completamente seguro de que no he sido capaz de reproducir con la suficiente fuerza la bárbara, la monstruosa realidad. Pero estoy también seguro, después de haber estado dos años en Presidio Modelo, de que nadie ha sabido describir nunca la profundidad insondable y lóbrega de la vida de los prisioneros. En el propio Presidio leí algunos libros de presos: Dostoievsky y Víctor Serge. Todo pura literatura al lado de lo tangible, al lado de las 24 horas infinitamente iguales; de los años iguales; al lado del olvido de los hombres que viene a ser como el aprendizaje de la muerte, para que se vayan acostumbrando a ella; al lado de la tragedia, la barbarie, el crimen, tan repetidos, que llegan a ser monótonos; al lado de hombres tan inverosímiles, que ninguna imaginación honrada puede hacer otra cosa que ponerse a la observación con la intención más fiel. Aquel es otro mundo. O mejor aún, es el mundo actual, retrocedido a los periodos primitivos de la humanidad, pero con la lección aprendida de la astucia, la vileza, la ignominia. Y, de tarde en tarde, el heroísmo inverosímil y la generosidad inaudita e incomparable.

Yo le tomé compasión a la gente humillada y olvidada de este mundo, sometida a todos los terrores y a todas las vejaciones. (265–266)³³¹

El escritor considera que el lenguaje es impotente, no es capaz de transmitir en su totalidad el horror que ha visto o le han contado. La palabra se vuelve estéril, informe, vacía para la representación de aquel universo “inverosímil”. Lo literario se opone, por tanto, a la experiencia directa, carnal, palpable del presidio, a su monstruosidad y a su tragedia. A pesar de su autoconciencia de lo indecible de la experiencia carcelaria, el escritor intenta narrarla –llegar a su entraña– en las más de cuatrocientas páginas del libro, fundamentalmente a través del uso de la imagen como pantalla escritural de ese

³³¹ Pablo de la Torriente utilizó frecuentemente como materia literaria y periodística a estos “otros”: los humillados, olvidados, marginados de la sociedad. Tras la serie de “La isla de los 500 asesinatos” en el periódico *Ahora*, publicó en el mismo diario en noviembre de 1934 una serie sobre los campesinos orientales del “Realengo 18” –que protestaban contra la amenaza imperialista– bajo el título “Tierra o sangre”.

“antro de inmundicia humana” (35), “vergüenza eterna de una sociedad sin conciencia” (42). La novena parte “Escenas del cinematógrafo” pone en cuestionamiento el lenguaje como medio de representación de la realidad y aboga por la imagen textualizada como soporte y representación de esa experiencia.

Esta novena sección y el capítulo “Los hombres azules”³³² –perteneciente a “Víctimas”–, constituyen dos ejemplos de representación visual de la tragedia humana del otro. En “Los hombres azules” el escritor realiza una descripción de la cuadrilla de presos que avanzaban hacia el lugar de trabajo, centrando su mirada en los cuerpos destrozados y silentes, más cerca de lo animal que de lo humano:

Como un ejército prisionero, desarmado, roto y macilento, pasan por la calzado, bajo la lluvia interminable. [...] La contemplación de aquel desfile, semejante a una “Internacional” de las angustias, sin más ceremonial que la mudez, hería nuestra sensibilidad [...] Una vez, –¡mil veces!– asomados a la ventana, vimos pasar aquellos carros arrastrados por hombres, lentos como bestias cansadas, castigo infamante e inútil [...] Nosotros nos inclinamos hacia los hombres azules, los infelices abandonados en el bosque de los espantos, sin más armas que su terror, su impotencia y su silencio. (307–311)

Este capítulo³³³ –relacionado con el artículo “Hombres frente al terror”³³⁴ de su serie “La isla de los 500 asesinatos”– es una narración en la que la mirada del testigo se

³³² Pablo de la Torriente quiso que la portada del libro tuviese como referencia este capítulo. En una carta que le envió a José Antonio Fernández de Castro el 9 de junio de 1935 describe cómo se imagina la imagen de la cubierta que le ha pedido a Horacio González: “Algo así como una fila humillada y larga, del azul al negro, que se perdiera en el término de una Circular en gris” (Torriente Brau 2004: 119). En una carta fechada el 30 de diciembre de 1935 y dirigida a Chacón y Calvo, el escritor le confirma el envío del libro, en cuya portada se incluye “un dibujo de Teté que trata de interpretar la portada como ella quería” (266).

³³³ “Los hombres azules” se relaciona íntimamente con el capítulo “La obra” de la sección “Relatos” –que escribió en el interior del Presidio el 15 de octubre de 1932–, pues retoma de nuevo la posición de observadores de los presos políticos desde su pabellón ante el espectáculo atroz de los hombres azules que se dirigían a trabajar: “Nosotros, encaramados sobre los respaldos de las camas, alcanzábamos las altas ventanas de hierro y cristal del pabellón y desde allí, todos los mediodías, después de almorzar, presenciábamos la marcha de las cuadrillas hacia el trabajo rudo e implacable... Nosotros también [...] encaramados en el muro del pabellón de concreto, y acero, necesitábamos buscarnos espectáculos, y desde el mirados de las altas ventanas, este era para nosotros el más imponente. [...] ¡Hombres azules, siempre bajo el sucio de los uniformes!...” (342).

³³⁴ A pesar de que el título de la segunda parte del libro, “Hombres del Presidio”, se refiere a los mandantes –en contraposición a los presidiarios, que serían los “no-hombres”–, en el artículo “Hombres frente al terror” de “La isla de los 500 asesinatos”, Pablo de la Torriente se pregunta sobre los “verdaderos” hombres del presidio (Oscar Morejón, José Lanza Noa, José Romero Forte, José Rodríguez

centra plenamente en la víctima de aquel régimen: el hombre preso que día a día salía de las circulares para realizar trabajos forzados. Identificados por el color de su uniforme y asimilados como conjunto a una masa homogénea, Torriente Brau realiza un retrato descarnado del presidiario, como un despojo humano desindividualizado. A través de una prosa rítmica y directa, el escritor nos asoma a la visión de aquellos hombres que los presos políticos miraban desde sus ventanas, asistiendo a un espectáculo atroz e inhumano:

Bajo la injuria de la llovizna pasan los hombres azules de las cuadrillas...[...] Resignados y sombríos, pasan en un silencio de pensamientos turbios...De los sombreros de yarey, hilos de la lluvia se descuelgan sobre sus ropas azules y sucias, penetran las carnes blancas, negras y amarillas y la marcha es un escalofrío caminante... Son los hombres azules, los infelices presidiarios para quienes el tiempo es más viejo, más lento, más tiempo...; para quienes el silencio es una ley inexorable y la dignidad una sentencia de muerte... ¡Para quienes el terror y el espanto son como dos perros insomnes que vigilan día y noche en las pupilas recelosas y fatigadas!...

Nosotros, desde lo alto de nuestras ventanas, todos los mediodías los veíamos pasar para las canteras de mármol en donde el sol implacable hace odiosa la luz, de tanta blancura. Perico, nuestro compañero, le había puesto El Gran Desfile³³⁵ a la marcha destrozada de aquellos hombres; y era, sin discusión, el espectáculo más impresionante de que pudimos disfrutar nunca allí. (307)

Villar): “Yo quiero ocuparme hoy de esos hombres, milagros vivos, que escaparon del torbellino, estando dentro de él, sin que los arrastrara el viento y sin que el agua podrida los enfermara. ¿Fueron muchos? Fueron pocos. Tenían que ser pocos, forzosamente. El hombre en la prisión, como el agua estancada, se pudre. Solo el que tuvo el espíritu en excepcionales moldes, pudo escapar incólume” (Torriente Brau 1962: 70).

³³⁵ En el capítulo “La obra”, el escritor apunta que “Perico” toma el nombre “El Gran Desfile” del título de una película –“The big parade” (1925) de King Vidor–, aunque en el presidio “era un gran desfile de verdad” (342). Esta alusión al film se vincula con el carácter visual del texto y con la condición de espectadores que los presos políticos asumieron. Por otro lado, en el capítulo “Lo que nos contó Saumell” –perteneciente a la sección “Relatos”– Pablo de la Torriente transcribe el testimonio de Alberto Saumell –que había estado en las circulares de los presos comunes cuarenta y cinco días–, en el que también encontramos este carácter filmico en la narración de la visión de la llegada de la cuadrilla de la Yana desde su celda: “Allá, arriba, desde mi celda en Selección todas las tardes veía yo venir desde lejos, la cuadrilla de La Yana... Eso es lo más impresionante que yo he visto nunca... La gente venía derrengada, arrastrándose casi, con los pies colgados... Y aprisa, apurada por los soldados... [...] Todas las tardes yo los veía llegar... Era lo que más me impresionaba, verlos venir, así... de lejos... entre la tarde y la noche... cayéndose como venían, azuzados por los escoltas... Parecía una película de esas de presos... ¡pero una película de verdad!...” (350-351).

El escritor utiliza el tiempo presente –“pasan los hombres azules”– para actualizar en el texto la visión de aquellos presidiarios que observaban los presos políticos desde sus ventanas. Su mirada se contagia del movimiento de los presidiarios y el texto se nutre de una imagen cinética atravesada por una descripción lenta y pausada, como el ritmo de los pasos de los penados que marchan hacia el trabajo. En la segunda parte del texto, el uso del pasado nos traslada a la perspectiva del testigo –en un “nosotros” amalgamado–, cuyo relato se vincula con el recuerdo de esa experiencia carcelaria. La utilización del sustantivo “espectáculo” nos sitúa en un espacio performático donde los presos comunes son cuerpos expuestos ante los ojos del otro. La narración se articula precisamente a través de esta mirada externa y a través del elemento visual como generador expresivo que traspasa las limitaciones expresivas de la palabra. Esta noción de “espectáculo” –también se alude en distintas ocasiones a “escenario”– se vincula con la intención del escritor de mostrar visualmente la tragedia –el deseo de que se “vea” en la narración–, con la posición de los presos políticos –asomados desde la ventana como público que observa, que asiste a la función y cuya mirada pone a la luz la dicotomía ver/ser visto del modelo panóptico de Bentham–, y con la teatralización³³⁶ del espacio presidiario, donde los penados actúan mecánicamente dirigidos por un poder superior que los maneja y manipula arbitrariamente.

³³⁶ Javier Moscoso en su *Historia cultural del dolor* afirma que la experiencia del dolor tiene un vínculo íntimo con el teatro: “En tanto que drama, el dolor moviliza todos los elementos de la representación teatral. La experiencia del daño tiene sus actores, su trama, su platea, su vestuario, su atrezzo, su escenografía y, por supuesto, su público. Lejos de carecer de voz o de desafiar el lenguaje la forma literaria de la experiencia del daño es el teatro” (Moscoso 2011: 19). En este sentido, la espacialización performática del Presidio Modelo estaría vinculada con la experiencia de dolor extremo que se vivió en ella. El capítulo “La hecatombe” –el asesinato en El Cocodrilo de doce presos– es el ejemplo máximo de narración dramatológica a través de la exposición de aquellos que forman el “reparto de la tragedia”, así como de la división y desarrollo de los distintos ejes de la escena: “Móviles”, “Los hombres muertos”, “Protagonistas”, “El delator”, “Testigos”, “La matanza”, etc.

Por su parte, en la sección “Escenas del cinematógrafo”, dividida en seis capítulos, se pone en juego la unión de palabra e imagen en el propio texto³³⁷, y el escritor invita al lector a que reproduzca visualmente en su imaginación aquello que lee: “Por eso yo quiero que el lector venga ahora conmigo al cine; que me lea con los ojos cerrados... con la imaginación dispuesta a esta tiniebla roja, propia para el salón de proyecciones...¡La función va a comenzar!...” (408)³³⁸. Melvin Torres afirma en *Contar el tiempo* (2006) que en estos relatos sobre el presidio “el narrador asume la función de la cámara subjetiva. A través de sus ojos se presentará la realidad externa al observador” (Torres 2006: 141). Cada uno de los capítulos se presenta, asumiendo una estructura y técnica cinematográficas, como reproducción o visualización textual de la narración testimoniada.

El primero, “Las pupilas”, constituye una narración visual de la fila de los presidiarios que recorren el pantano de “La Yana” cargando troncos, a través de los ojos del preso que le ha contado la historia a Pablo de la Torriente –y que ejerce como uno de los protagonistas–, cuyo relato se actualiza en la escritura desde el presente como si la proyección de esa película se situara en el ahora del lector/espectador:

¡Las pupilas avanzan sobre el espectador... crecen, crecen... crecen... se agigantan... ocupan toda la pantalla los ojos enormes!...

No hay más claridad que la que se desprende de ellas... ¡Y en una superposición consecutiva de imágenes, sobre los ojos dilatados, convertidos a su ven en pantalla, se abre el escenario bárbaro y el cruel y angustioso episodio comienza a desarrollarse!... [...]

Las pupilas se disuelven en la pantalla y Daniel Pérez Díaz, el 13876, está hablando conmigo... ¡Podría estar muerto!... ¡En sus ojos, iluminados por el terror retrospectivo, he reproducido la escena mucho mejor que con sus palabras inolvidables!...

³³⁷ Recordemos que Pablo tenía la intención de incluir algunas fotografías en el texto –imágenes que le había prestado el preso José Rodríguez Villar y que le sugirió incluir a Fernández de Castro si el libro se hubiera publicado en México–, como ya había hecho en sus series “105 días preso” y “La isla de los 500 asesinatos”.

³³⁸ La propia actitud de Pablo de la Torriente ante la vida, asumida como espectáculo, complementaría este uso de la narración fílmica en el texto. En una de sus crónicas sobre la guerra civil española expone su condición de espectador ante el escenario de la guerra: “Yo asisto a la vida, con el hambre y la emoción con que voy al cine. Y ahora Madrid es todo él un cine épico” (Torriente Brau 2005: 48-49).

¡Si alguien pudiera comprender, pudiera “ver” esto!... (411)

En el texto se refleja la agonía de dos hombres que luchan por sobrevivir, pues el que queda en el último lugar de la fila será asesinado por la espalda. La sangre de los presos se une al barro y a su sudor; el dolor de uno de los dos hombres que sortean la muerte – y que, descubriremos, será el mismo desde cuya perspectiva “vemos” la narración– viene textualizado por la fractura y descomposición corporal: “¡Daniel Pérez tiene las piernas destrozadas; ya las uñas a punto de desprendérsele, le encharcan de sangre y agua el zapato roto!” (410). El dolor de los penados es representado por el quejido, el estertor agónico que anula el “verbum” y con el que regresa al estado anterior al lenguaje: “¡Pero la fila es terrible al final!... Los primeros hombres, los fuertes, soplan, rugen al respirar, como atletas cansados [...] los últimos hipan, sollozan, tienen espasmos agónicos en el alentar desesperado... La fila entera, desde la cabeza a la cola, es una canción del esfuerzo que muere... ¡Que muere asesinado!... No se oye una voz... ¡No se oye más que la queja de los pulmones!...” (410). La utilización de la mirada como eje que articula la narración se vincula, por un lado, con la hegemonía visual del espacio carcelario –donde la vigilancia y el control se ejercen a través de una mirada totalizadora–, y, por otro lado, con la noción de espectáculo –ligada a la proyección cinematográfica que el propio escritor desea realizar a través de la escritura– que convierte el presidio de nuevo en un espacio performático –cruel y trágico– donde juegan un papel antagonista las víctimas y los verdugos.

“Centella”, el segundo capítulo de esta sección, vuelve a incidir sobre la proyección fílmica en la escritura –“Pero estoy hay que verlo también en la pantalla” (412)–, utilizando un presente atemporal, y, además, reproduciendo distintos diálogos³³⁹ –de los

³³⁹ La incorporación del diálogo facilita la “teatralización” de la escena y, por otro lado, introduce con naturalidad las voces de los presos.

que forman parte varios presos y un cabo— que contextualizan la escena del pavoroso espectáculo. Ante la amenaza del cabo —“¡Antes de las cuatro te mato!” (412)—, el presidiario negro llamado Centella “se pone febrilmente a vivir el tiempo que le falta hasta la muerte” y decide autolesionarse con un hacha en el pie para evitar el disparo³⁴⁰. La narración recorre el espacio exterior de la escena, pero también se focaliza en la interioridad del protagonista, lo que nos permite acercarnos a su pánico y terror de una manera más directa y subjetiva³⁴¹:

Se pone a trabajar furiosamente en espera de que una piedad que no existe lo compadezca y lo perdone... ¡El Cabo goza con su angustia!... ¡Antes de las cuatro te mato!... ¡Antes de las cuatro te mato!... ¡Antes de las cuatro te mato!... ¡En sus oídos suena la frase como el tic-tac de un reloj!... [...]

Y de nuevo el negro Centella se puso a trabajar con furia, mirando para la calzada por donde debía venir el camión del agua... El Cabo le miraba la nuca... ¡Él sentía su mirada clavada en ella, como un puñal... como una flecha... como una bala! (413)

El tercer capítulo de “Escenas del cinematógrafo”, “¡El grito!”, sitúa el relato en el interior de una de las circulares donde un padre y un hijo están encarcelados. El hijo, desde la celda de castigo del último piso, grita desesperadamente para que el padre lo oiga pues se está muriendo de sed. En este caso, será la voz desesperada del preso la que articule la narración —el elemento sonoro es el único vínculo entre padre e hijo—; una voz repetida y angustiante que revela el desgarramiento de la escena y la impotencia de los presidiarios ante la súplica de su compañero:

¡El padre oía el grito!...

¡Quinientos hombres de la circular también lo oían!... ¡Y todos tenían agua para darle al sediento y no se la podían dar!...

³⁴⁰ La automutilación que lleva a cabo el penado es narrada desde un estilo neutro y con gran naturalidad, lo que se contrapone a la brutalidad del hecho: “Con disimulo dio dos cortes cruzados de hacha en el tronco y colocó el pie en el hueco...¡El hacha bajó como un relámpago!... [...] ¡Alfonso Hernández, el 9322, se quita el zapato y muestra el muñón en que se le quedó el pie destrozado por el hacha!...” (413).

³⁴¹ La descripción carnal de su miedo favorece esta empatía con el lector, que se hace partícipe de la escena en su lectura/visión.

–¡Papá, que me muero de sed!...
 ¡El pobre también tenía agua que darle!...¡Con solo las lágrimas que le brotaban de los ojos le habría calmado la sed al hijo!...
 –¡Papá, que me muerdo de sed!...
 ¡El grito, como un pájaro herido, huía desde lo alto, desde las celdas asesinas del sexto piso, y se desplomaba contra el patio de la circular!... ¡Con el estremecimiento del padre anciano, toda la circular número uno temblaba!... ¡Y el pobre viejo, ni al grito podía responder! [...]
 –¡Papá... que me muero de sed!...
 ¡Gritó con la desesperación del que se muere, con la angustia del que lucha porque siente el tantílico tormento de oír correr el agua en la celda vecina y no poder tomarla!... (414)

Sin embargo, Pablo de la Torriente vuelve a utilizar la imagen textualizada para retratar la vivencia angustiosa del sediento y provocar en el lector/espectador esa misma desesperación:

El pobre muchacho se tomó primero, como todos, poco a poco, economizándola el agua que se asienta en la taza del inodoro de la celda... Después, le cortaron el paso del agua y la sed lo angustió... ¡Quién sabe qué esfuerzo no hizo para evitar la desesperación! ... ¡Para que el padre no se desesperara también!... ¡Pero no pudo más y gritó!... [...]
 ¡Amado Kindelán Sánchez, el 12506, con la horrible lengua fuera, lamía, muerto, la cruel sequedad del piso!... (415)

“Un antropófago³⁴²”, cuarto capítulo de esta novena parte, narra una serie de situaciones límite de las que fue testigo un presidiario: “Pedro Ríos, el 11827”³⁴³ (416). El relato toma tintes tremendistas y siniestros³⁴⁴ en la última parte, donde el escritor transcribe el testimonio del penado, caracterizado por una naturalidad que sobrecoge y en el que se hace uso de la imagen visual exterior por la que nuevamente “vemos” –o imaginamos ver– la escena:

³⁴² El “antropófago” se refiere, en este caso, al prisionero, pero también se vincula con la imagen de la prisión y la isla como espacios antropofágicos que devoran al hombre preso.

³⁴³ Al escritor le sorprende la actitud de este penado a la hora de relatarle todo lo que ha vivido, pues tiene un semblante sonriente “como si lo pasado no despertara en su imaginación insensible ningún estremecimiento trágico... (Acaso, acostumbrado a la bárbara realidad de la vida, pensaba con ironía cruel que nada devolvería y a la vida a aquellos infelices y que la protesta y la acusación serían cosas inútiles!...)” (416).

³⁴⁴ El estilo de este relato podríamos asociarlo al de Carlos Montenegro en sus narraciones breves que, como ya analizamos, están plagados de escenas “macabras” y escalofriantes, siempre relatadas desde la frialdad y el desafecto.

Nosotros estábamos comiendo allí, en el descanso. ¡Sonó el tiro y Raulito se dobló!... Tenía un hoyo así en la cabeza... ¡Todos los sesos se le botaron!... ¡Entonces el Cabo hizo que yo y otro muchacho recogiéramos los sesos y se los echáramos dentro del hueco de la cabeza!...

Los recogimos, así, como pone uno las manos juntas para tomar agua... ¡Pues igual!... ¡Y cuando acabamos me fui a limpiar las manos, aunque fuera en el agua sucia, para seguir comiendo!... Pero el Cabo me dijo: “¡Qué!... ¿Tienes asco?... ¡Vamos! ¡Cómete el pan, negrito!... ¡Cómete el pan!...”

¡Y me tuve que comer el pan embarrado con la sangre y con los sesos de Raulito! (417)

El siguiente capítulo, “El negro Arroz Amarillo”, recuerda una de las historias que le contó el que fuera barbero de la cuadrilla de los castigados, “El Rosa”, quien “presenció espectáculos inauditos”³⁴⁵; uno de ellos el del penado llamado “Arroz Amarillo”, cuyo apodo se originó el día que se llenó los bolsillos del arroz amarillo del penal para comérselo en el trabajo. “¡Lo que él vio aquel día nunca se puede olvidar!” (418), afirma el escritor, en su intento constante de que el libro subvierta el silencio que ha encubierto la verdadera historia del Presidio Modelo. Nos encontramos nuevamente ante la narración de un asesinato cruel y desgarrador en el que el penado es obligado a transportar una cantidad excesiva de barro en sus hombros –identificamos el lugar con “La Yana”– y, como consecuencia del agotamiento, cae y, posteriormente es aplastado con saña por cuatro compañeros y por la tina. La narración muestra en toda su desnudez el sufrimiento del penado y la crueldad de su asesinato:

Pero ya las pierdas le temblaban como si hubiera frío, y a cada nuevo viaje sus fuerzas disminuían y los “compañeros” le aumentaban la carga inmund... [...]

Y el pobre Arroz Amarillo vencido, más que por el peso por la crueldad infinita, había caído en el fango, flácido, ya con el deseo de la muerte...

Y le pusieron encima la tina, y la llenaron de fango, y los cuatro “compañeros”, José Ramón, Baracoa, El indio y Albertico, mandados por el Cabo, se le pararon encima...

Y se fue hundiendo en el fango negro... En el fango que se mezcló con toda la porquería verdosa que le salía de la boca en los estertores de la agonía... (420)

³⁴⁵ Nuevamente la referencia al “espectáculo” en el espacio performático en que se convierte el presidio en la narrativa de Torriente-Brau.

En el último capítulo de esta parte, “La mordaza”³⁴⁶, el escritor se centra en el instrumento de tortura –que él mismo pudo ver a su regreso a la isla y cuyo fin era la “asfixia lenta y desesperante”– para trazar una narración onírica –descripción de un sueño que tuvo despierto tras la visión de la mordaza–, en la que se fusionan las figuras de los presidiarios martirizados –sus rostros doloridos y aterrados, los gritos de sus bocas– con las de los mandantes asesinos. El escritor ha pasado de la descripción descarnada de los asesinatos que fueron cometidos en la prisión, a un relato más libre y con tintes surrealistas que toma como “pretexto” la narración de un sueño para utilizar distintos mecanismos narrativos y lingüísticos alejados completamente de la narración testimonial anterior.

Al comienzo del capítulo, el escritor describe las huellas visuales de un tiempo pasado que han quedado inscritas en el instrumento torturador:

Los dientes de los amordazados se habían clavado con tanta rabia en el cuero, que su huella persistía indeleble a pesar del tiempo. [...] Pero todavía era capaz de producir una emoción más violenta el contemplar las huellas de la sangre, de las convulsiones agónicas, con un color ya casi negro, sobre el sucio carmelita del cuero, semejantes a borrones de tinta sobre papeles viejos... (421)

Paulatinamente, el relato adquiere un carácter pseudofantástico³⁴⁷ tras la aparición ante el autor –un “otro yo”– de las cabezas de los penados, a quienes “oímos” y “vemos”³⁴⁸ en la escritura, estremecidos de dolor³⁴⁹:

³⁴⁶ En la serie de la revista *Carteles* “Los horrores del Presidio Modelo” (17 de septiembre de 1933), se reproduce visualmente esta mordaza en un dibujo (39, 43).

³⁴⁷ José Domínguez Ávila asume que lo fantástico en Pablo de la Torriente se muestra “como vía para la expresión de lo racional”, es decir, vinculado directamente a lo testimonial, a la vivencia “real” experimentada.

³⁴⁸ Se vuelve a aludir nuevamente en el fragmento al “espectáculo” que se observa desde el otro lado. La materia sensorial –sonidos e imágenes– con la que juega el autor a lo largo del fragmento, reafirma la tesis de la narración testimonial desde el cuerpo.

³⁴⁹ El dolor es textualizado desde el elemento sonoro por gritos, gemidos, lamentos -o incluso, aullidos- por lo que nos encontramos nuevamente ante la imposibilidad de decir el dolor. Este, según la investigadora Elaine Scarry, resiste el lenguaje y lo desafía, con el dolor se produce una regresión al estado anterior al lenguaje a través de los sonidos preverbales (Scarry 1985).

Me sucedió entonces que adquirí la convicción absoluta de que quien estaba pensando no era yo, sino otro yo que no era yo mismo...[...]

¡Y todo aquel conjunto aterrador se puso a gesticular primero, a aullar después, a quejarse con sobrehumanos gemidos, con desgarradores lamentos... y dirigidos todos a mí, amontonados sobre mis ojos dilatados, unos me imploraban venganza, otros me increpaban por mi silencio; aquellos me suplicaban un recuerdo para la madre lejana y otros lloraban sobre mis ojos lágrimas ardientes de cólera, de pena, de pavor, de angustia!... Es inenarrable, verdaderamente³⁵⁰. ¡De pronto alguna cara se destacaba del conjunto y se aproximaba a mis pupilas y en ellas lanzaba un grito agudo, un chillido de pánico, y se alejaba!... ¡Otras veces, aunque era completamente de día, la oscuridad de la noche rodeaba los contornos, y los ojos fosforescentes de un preso taladraban los míos en una súplica aterrada!... ¡Y una vez, de una de aquellas bocas convulsas, por las comisuras de los labios, fluyó la sangre, hirviente y lenta, y me rodó por la cara como una lágrima incendiada!...

Sumido en el singular estado que he descrito, observaba con atención, pero sin emocionarme de modo extraordinario, la crisis violenta que el espectáculo provocaba en el otro yo que no era yo mismo, y esperaba que todo acabaría pronto, cuando ocurrió algo más fantástico aún. Ocurrió una regresión; mejor pudiera decir, una fragmentación del grupo. (422)

El escritor utiliza la mordaza no solo como objeto físico de tortura sino como símbolo del silencio en el que se mantuvo el hombre preso –testigo del horror perpetrado en el presidio–, amordazado por un poder superior o silenciado definitivamente con la muerte. En este último capítulo³⁵¹ del libro, el escritor –aunque en un principio dice ser “otro yo que no era yo mismo”, en un desdoblamiento que confunde a narrador y a personaje– se convierte por primera vez en testigo presencial de la tragedia³⁵², pues es delante de sus ojos que ve a las víctimas y a sus victimarios. Su condición de testigo directo facilita nuevamente la incorporación del elemento visual al texto³⁵³ dentro de la narración sensible desde la que parte el testimonio:

³⁵⁰ Nos encontramos de nuevo ante la imposibilidad de narrar el horror y la consciencia de ello.

³⁵¹ Podríamos considerar este como el último capítulo pues aunque “Estadísticas” conste de dos capítulos con las listas de presidiarios muertos, esta décima parte funciona como apéndice y así lo consideró el escritor.

³⁵² A lo largo del libro, el escritor ha sido un testigo secundario, un mediador que cede la palabra al preso común para que hable y cuente su historia. Solo a través de recursos ficcionales –el sueño, lo fantástico– le es posible convertirse en testigo directo.

³⁵³ En este caso, el cromatismo se impone dentro de esa visualización textual en la descripción de los rostros de los torturados.

Todos se callaron y uno solo se puso frente a mis ojos, mientras los demás me miraban con ojos severos, llenos de una tristeza indescriptible. Y el que estaba frente a mis ojos comenzó a agitarse en convulsiones terribles, y a tomar su rostro espantosas figuraciones del dolor. En su cara el miedo vibraba como un grito. Y todo el cuerpo le temblaba con estremecimientos como de la fiebre. La mordaza tapaba su boca y la angustia de la asfixia contraía su rostro e hinchaba las grandes venas del cuello hasta ponerlas tensas y moradas, como gajos de arbustos... ¡Por los bordes de la mordaza, gritos estrangulados borbotaban, y con un babeo asqueroso, espumoso de saliva y de sangre, se le escapaban fragmentos de súplicas y maldiciones!...

¡Un hombre se fue sustituyendo por otro: caras negras que se ponían verdosas, violetas, rojo profundo; caras mulatas que se ponían pálidas, lívidas, y caras blancas, amarillas por la anemia, que en un esfuerzo desesperado adquirirían un rosado de enfermedad!... ¡Y ojos, eternos ojos de angustia, inflamados por el esfuerzo, rojos por el llanto o la cólera, dilatados por el terror!...¡Gritos ahogados por las mordazas, insultos abortados en la lengua estrujada por el cuerpo, sangre saltada de las encías por la rabiosa presión de los dientes sobre el taco!... (423)

Se produce una inflexión en el texto cuando los ojos de ese “otro yo que no era yo” (422) se transforman en “mis ojos, que comenzaron a ser los míos” (423), y el narrador—testigo evoca a los mandantes, que surgen de las bocas de los mismos presidiarios, y asiste al martirio de estos últimos:

¡El grupo todo se agitó con estremecimiento aún más terrible cuando la evocación vino a completarse ante mis ojos, que comenzaron a ser los míos!...

Los mayores, los repulsivos mandantes, surgieron de las mismas bocas babeantes de los martirizados, cobraron vida real, se perfilaron sus figuras y sus rostros bestiales, y vi a Badell, a Domingo el Isleño, a Gómez Montero, a Durán, Oropesa, Cabodevilla, Chilango Morales, Walfrido y toda la siniestra cohorte de asesinos, acercarse a los presidiarios atormentados, tirárseles al cuello, estrangularlos, golpearlos brutalmente, arrojarlos contra las paredes y los pisos, mientras los infelices sangraban, impotentes para defenderse ni gritar siquiera...(423-424)

La referencia a los mandantes se hace de forma específica a través de sus nombres concretos —hay una identificación expresa—; sin embargo en el fragmento los presos son descritos como masa anónima y desindividualizada. Las imágenes de los rostros torturados de los presos quedan grabadas —como las huellas de los dientes y la sangre en la mordaza— en los ojos del narrador; su permanencia en la “imaginación atormentada”

del escritor justifica el testimonio, pues su objetivo es no olvidar³⁵⁴, no ser cómplice del silencio impuesto o impostado: “Los recuerdo bien. Su aparición fue para mí como un mandato de mí mismo, y haré que la ignominia caiga sobre los asesinos. Es todo cuanto yo puedo hacer” (424).

2.2.1.3. El deber de contar

Pablo de la Torriente consideró que *Presidio Modelo* era un libro “decente” –desde el punto de vista moral– y con él sentía que había cumplido un deber, la obligación de hablar de la tragedia oculta: “Ese sí que es un libro decente. Ese sí me da ‘la satisfacción del deber cumplido’” (Torriente Brau 2004: 94)³⁵⁵. Este “deber” de publicar el libro viene relacionado con su posición de testigo –superviviente, de cierto modo–, que ha conocido parte del horror de cerca y debe hablar por los otros, los muertos, liberarse de esa carga moral a través de una escritura de denuncia³⁵⁶: “El que sabe lo que yo sé, lo que yo he oído, tiene el deber de hablar, aunque sea por todos los infelices que ya no pueden hacerlo porque la voz se les pudrió en los pantanos de ‘La Llana’ (Torriente Brau 1962: 17). Al final del capítulo “Iniciación”, el escritor alude de nuevo a este

³⁵⁴ La nota introductoria a la octava parte de “Relatos” hace referencia a este olvido a pesar de la perpetua sucesión de crímenes y humillaciones: “*Fatiga, angustia, traición, soldados, balas, muertos... ¡Y siempre igual!... ¡Y olvido!*” (Torriente Brau 2010: 330).

³⁵⁵ Carta fechada en Nueva York el 22 de junio de 1935 y dirigida a “Mongo Paneque”, Manuel Navarro Luna.

³⁵⁶ En una carta dirigida a su padre el 5 de agosto de 1935 le dice que la publicación del libro “no me dará nada, según parece, pero saldré de ese cargo moral que tenía por no haberlo publicado.” (Torriente Brau 2004: 159). Asimismo en la carta dirigida a Chacón y Calvo el 30 de diciembre de 1935, vuelve a referirse a ese “deber” de dar a conocer la tragedia del presidio y de publicar el libro: “Pero cuando uno cumple con su deber, por lo menos se siente tranquilo personalmente. Y como parte de mi deber consiste en obtener la publicación del libro en el que expongo muchas de las cosas que observé y de los relatos que obtuve, por eso le envío el original para ver qué esfuerzo puede hacer allá, en donde acaso haya oportunidades de publicarlo” (266).

“deber” de contar³⁵⁷, pues, a pesar de que en un principio los presos políticos desconocían lo que ocurría en presidio y eran tratados con amabilidad y complacencia – dentro de la mascarada urdida por Castells en la cárcel–, poco a poco fueron conocedores de la historia aterradora que rodeaba al Presidio Modelo, y Torriente Brau, como uno de ellos, asume su “deber” moral de mostrar la tragedia silenciada:

Se nos trató como para que no tuviéramos derecho a quejarnos... Pero estuvimos demasiado tiempo en Presidio, y a lo largo de los días, sucesos aislados, observaciones variadas, relatos de los propios presos con quienes hacíamos amistad y, sobre todo, la constatación constante de una disciplina tan rígidamente observada que hasta los locos la seguían al pie de la letra, nos fue comprobando que la leyenda tenía mucho de historia, y nos fuimos acostumbrando a la idea de que si no teníamos derecho a quejarnos, algún día tendríamos el deber de hablar... (72)

El silencio perpetrado durante largo tiempo –“un triple silencio cayó sobre la Isla de Pinos: el silencio, aplauso de los cobardes, el silencio impotente de los presos y el cómplice de unos cuantos” (Torriente Brau 1962: 9)– se contrapone con el grito acerado del escritor en el libro. La verdad oculta –como el mismo Presidio, espacio al margen y excluido dentro de la propia isla– sale a la luz tiempo después del crimen:

En Isla de Pinos se asesinó a mansalva, se emplearon tormentos inauditos, terrores espantables, se degeneró a los hombres, se convirtió a ladrones en asesinos y a homicidas en ladrones; se transformó en pederastas a verdaderos varones; a hombres leales en intrigantes malévolos, en envenenadores a

³⁵⁷ De la misma manera, Montenegro alude, en su serie “‘Suicidados’, ‘Fugados’ y Enterrados vivos. Una serie sobre los horrores de ‘Cambray’”, a ese peso interior que lo mueve a hablar por todos aquellos que ya no pueden hacerlo. Acusa directamente a los culpables sacando a la luz una verdad incómoda que por “¿ignorancia?”, “¿indiferencia?” o “¿apatía tropical?” nadie se ha atrevido a desvelar: “Y no he podido demorar por más tiempo el ansia de denuncia incubada durante tantos años de impotencia, el librarme de una vez para siempre del peso de este silencio que tantas horas me ha amargado y que basta por sí solo a capacitarme para la labor ímproba de rasgar la malla urdida por la habilidad desaprensiva de los responsables, el terror de las víctimas, los oropeles de la verdad oficial y finalmente la inconcebible candidez de los que se dejaron engañar por prejuicios y apariencias, entre los cuales se cuentan espíritus de relieve incapaces de haber contribuido, conscientemente, a mantener en la obscuridad, cuando no en disfrazar brillantemente, una de las vergüenzas más oprobiosas de América” (Montenegro 1933: 66).

simples falsificadores de oficinas y hasta algún aprendiz de souteneur se convirtió en Presidio en estrangulador de hombres. (Torriente Brau 1962: 17)

La voz de Pablo de la Torriente³⁵⁸ —su agudeza e incisión— se alza en nombre de “los hombres del eterno silencio” (64) —los presos comunes—, las víctimas potenciales del llamado “Antro Modelo”: “[Allí] como no existe la piedad, no se reconoce el dolor. El hombre se convierte en piedra, pero silenciosa. Cae en el molino y es triturado, pero no puede quejarse...” (290). José Martí también hablará del “eterno silencio de los apaleados” (74) en *El presidio político en Cuba* (1871). El dolor, inarticulable verbalmente por el preso, se proyecta en el testimonio de Martí a través del retrato de aquellos que regresan de las canteras, exhaustos, cuya palabra ha sido deglutida por el mismo sufrimiento y que solo son capaces de emitir el sonido pre-verbal de un gemido: “Los tristes de la cantera vinieron al fin. Vinieron, dobladas las cabezas, harapiientos los vestidos, húmedos los ojos, pálido y demacrado el semblante. No caminaban, se arrastraban; no hablaban, gemían.” (68). La misma desarticulación verbal en el preso³⁵⁹ se presenta en el capítulo “Las pupilas” de *Presidio Modelo*: a través del quejido, el estertor agónico que anula el “verbum” y con el que se regresa a un estado anterior al lenguaje (Scarry 1985: 6): “¡Pero la fila es terrible al final!... Los primeros hombres, los fuertes, soplan, rugen al respirar, como atletas cansados [...] los últimos hipan, sollozan, tienen espasmos agónicos en el alentar desesperado...La fila entera, desde la cabeza a la

³⁵⁸ Carlos Montenegro hace también referencia en su serie al “ansia de denuncia” que lo mueve a hablar: “Y no he podido demorar por más tiempo el ansia de denuncia incubada durante tantos años de impotencia, el librarme de una vez para siempre del peso de este silencio que tantas horas me ha amargado y que basta por sí solo a capacitarme para la labor ímproba de rasgar la malla urdida por la habilidad desaprensiva de los responsables, el terror de las víctimas, los oropeles de la verdad oficial y finalmente la inconcebible candidez de los que se dejaron engañar por prejuicios y apariencias, entre los cuales se cuentan espíritus de relieve incapaces de haber contribuido, conscientemente, a mantener en la obscuridad, cuando no en disfrazar brillantemente, una de las vergüenzas más oprobiosas de América” (Montenegro, 1933: 66). Al igual que Pablo de la Torriente, Montenegro también hablará en nombre los silenciados: Hablo de los muertos. De los que cayeron. De los capaces de gritar en medio del silencio general [...] Ellos, los sin historia, los incorregibles, los indomables...Hablo de ellos, ¿es la hora de hablar? ¿es la hora de la gritería general? (Montenegro, 1934: 58).

³⁵⁹ En el capítulo “La obra” también se incide en diversas ocasiones en este silencio del preso ante el cual el escritor se rebela: “Los hombres azules desfilaban bajo el aguacero, silenciosas las bocas [...] Pasaban las cuadrillas, bajo el agua, bajo el sol, siempre silenciosas las bocas” (342).

cola, es una canción del esfuerzo que muere...¡Que muere asesinado!... No se oye una voz... ¡No se oye más que la queja de los pulmones!...” (Torriente Brau 2010: 410).

Ante ese silencio del preso emerge la palabra de Pablo de la Torriente, áspera, cruel, estremecida. La denuncia arrebatada que realiza Pablo de la Torriente Brau no solo se dirige al comandante Castells –“el culpable máximo, o por la más criminal de las inercias que hay habido nunca, o por una crueldad comanche, sin paralelo en Cuba” (Torriente Brau 1962: 17)–, sino también a sus cómplices, “todos los que integraban el alto mando del Poder Judicial en Cuba” (Torriente Brau 2010: 37). El escritor plantea la posibilidad de mandar a los jueces y magistrados que condenaron a miles de hombres al Presidio, “a enterrarse en el fango, a sufrir el acecho del rifle del soldado, la picadura del insecto, el vencimiento de los músculos desfallecidos, el hambre insoportable” (38). Asimismo, critica la injusticia de que solo los hombres pobres –oprimidos y esclavizados– vayan al presidio: “¡Debo recordar que en Cuba, como en el resto del mundo, los ricos no tienen hoja penal, son impolutos, inmaculados!... Son las aves que cruzan el pantano y no se manchan” (38–39). Su petición es una reforma penitenciaria³⁶⁰ que convierta el “estercolero” del presidio “en un taller de reparaciones, de donde pueda extraer hombres para el trabajo”, que reintegre “al preso a la vida normal” (41). La situación del presidio en los momentos en que Pablo de la Torriente escribió el libro seguía siendo problemática a pesar de la caída del Machadato y de que Castells había sido encausado.

2.2.1.4. La insularidad prisionera o la prisión insular

³⁶⁰ Pablo de la Torriente señala a Fernando Ortiz como promotor de esta reforma.

Pablo de la Torriente apunta ya en el prólogo de *Presidio Modelo* el contraste entre la belleza del paisaje³⁶¹ de Isla de Pinos³⁶² que rodea el establecimiento penitenciario –el mar y la montaña– y la emoción sombría y asfixiante de la contemplación de ese lugar aislado –se trata de una isla dentro de la isla de Cuba– y, al mismo tiempo, anacrónico³⁶³:

Isla de Pinos está a más de cien kilómetros al sur del puerto de Batabanó; los vaporcitos que hacen la travesía pasan muchas veces cerca de cayos inhospitalarios; el cielo es limpio y cruzado por aves del mar; el mar es bajo, arenoso, de un bello azul turquesa, y las toninas juegan por la proa, a todo lo largo del camino, como si fueran perros del mar... De vez en cuando, se ven barcos pesqueros o esponjeros, y, otras, bongos que regresan cargados de frutas, de la Isla... Ni el viaje es largo ni es desagradable y, sin embargo, cuando en el horizonte aparecen las primeras montañas, algo sucede en lo interior que sobrecoge... Parece que la isla está a miles de leguas de Cuba... parece que el barco arriba a ella, roto, desarbolado, en busca de refugio después de una tormenta, acaso para no poder salir más nunca de la isla... parece, incluso, que el tiempo ha retrocedido, que fue hace siglos que hicimos esta travesía de ahora... Mas es inútil tratar de explicar la sensación indefinible que nos invade a la contemplación de la isla... (Torriente Brau 2010: 31–32)

Hay que señalar que uno de los objetivos de la construcción del Presidio Modelo en Isla de Pinos fue precisamente aprovechar la lejanía y aislamiento del lugar para que la terrible maquinaria carcelaria pudiera ejecutarse. Los presos políticos vivieron bajo un

³⁶¹ La belleza del paisaje de la isla se opone a la muerte de cientos de presos en ese mismo espacio. Como ya hemos analizado, Ángeles Caiñas también alude a este contraste entre lo bello y lo funesto.

³⁶² La condición insular ha favorecido la creación de establecimientos penitenciarios pues en la isla se agudiza el carácter marginal y aislado que de por sí ya tiene la prisión. En *Presidio Modelo* se hace referencia a otra prisión situada en un espacio insular: la Guayana de la Isla del Diablo; según los testimonios de los presos que estuvieron allí –y que Pablo de la Torriente reproduce en el libro–, la Guayana no podía compararse al Presidio Modelo de Isla de Pinos, pues el régimen carcelario de esta última era mucho más salvaje. Otra isla en la que se erigió una prisión durante la dictadura militar chilena fue la isla Dawson; de la experiencia carcelaria vivida en este lugar dieron cuenta Sergio Bitar con el testimonio *Isla 10* (1987) y Aristóteles España con el poemario *Dawson* (1985).

³⁶³ El anacronismo que el escritor advierte en Isla de Pinos viene reforzado por la falta de referentes externos en el presidio –los presos solo veían el paisaje y los edificios que conformaban la institución–. De ahí también la sensación de no-salida, de encierro totalizador dentro de esa espacialidad insular. Uno de los relatos más conseguidos del libro, “El Tiempo” –incluido en la sección “Divinidades”– poetiza la concepción temporal –sin límite, anuladora– vivida dentro de la prisión: “Para ningún hombre –ni aún para el historiador o el astrónomo–, el Tiempo ha sido Señor tan absoluto, como para el hombre preso. Es en Presidio donde el silencioso monarca caminante tiene su trono implacable y donde sus dos fríos e inalterables consejeros –el Reloj y el Almanaque– ejercen su función con más perversa lentitud y ceremonia... [...] ¡El Tiempo!... Ni el historiador ni el astrónomo saben lo que es el Tiempo. Solo los que hayan naufragado en él, como los presos, pueden comprender lo terrible de su poder inalterable; su grandeza y límite... ¡Él, padre de la vida... único superviviente de la muerte!...” (281).

sistema de incomunicación constante pues al Gobierno no le interesaba que tuvieran contacto con lo que ocurría en la calle durante el periodo revolucionario, aunque algunas noticias se filtraron y llegaron hasta ellos. Destacamos el concepto de “archipiélago carcelario” que Foucault utilizó en *Vigilar y castigar* para poner de relieve la asimilación del espacio carcelario al espacio de la isla. De este modo, nos encontramos ante la superposición de una triple insularidad –la isla de Cuba, la isla de Pinos y la isla carcelaria– que, a su vez, simboliza una triple prisión.

Pablo de la Torriente narra al final del capítulo “Comandola” –incluido en “Iniciación”– su recuerdo de la llegada a Isla de Pinos junto al grupo de presos políticos provenientes del Príncipe, y destaca la sensación de profunda soledad que esa visión le produjo desde el barco: “La leyenda bárbara se infiltraba hasta en el paisaje y algo profundamente trágico nos conmovió el ánimo. No era el terror, porque nadie allí era capaz de sentirlo. Era la sensación de que también a nosotros nos iban a devorar el silencio y la soledad...” (59). La tragedia del Presidio Modelo penetra en el paisaje –lo inunda, lo deforma, lo enferma–, por lo que se proyecta metafóricamente³⁶⁴ la inmundicia y perversidad presente dentro del establecimiento penitenciario en el espacio exterior natural de Isla de Pinos. Por otro lado, Isla de Pinos es considerada en el imaginario de Torriente Brau una prisión en conjunto, prisionera también de Castells, “una pequeña Siberia”³⁶⁵.

La isla se convierte en un espacio palimpséstico donde se ha inscrito la tragedia de otras vidas de presidiarios, como la de José Martí, quien fue trasladado de cárcel de La

³⁶⁴ Este procedimiento es similar al descrito por Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas* cuando afirma que la enfermedad es utilizada en el espacio social para señalar los vicios y lacras que la sociedad integra dentro de sí misma.

³⁶⁵ En “La isla de los 500 asesinatos”, Pablo de la Torriente afirma que Castells “convirtió a Isla de Pinos en una pequeña Siberia. La Isla entera estaba prisionera de él” (Torriente Brau 1962: 30). Encontraremos en diversos textos carcelarios el reflejo de la cárcel en el espacio exterior: la isla de Cuba como prisión, como proyección metafórica del encierro. En este sentido, el espacio social y político del país –durante la(s) dictadura(s)– también constituye un espacio carcelario. El mismo Pablo de la Torriente finaliza su serie de “105 días preso” con la afirmación: “Los muchachos ya están en la calle, libres, dentro de todo un pueblo preso” (Torriente Brau 2009: 84).

Habana –donde realizó trabajos forzados en las canteras de San Lázaro– a la finca del Abra en Isla de Pinos antes de su deportación a España: “Hay en esto algo de la historia: allí fue enviado José Martí, adolescente todavía; allí los hombres llegan para no salir sino dentro de diez... de veinte... de treinta años...”³⁶⁶ (32). La situación de la propia isla –alejada de cualquier provincia de Cuba– agudizó el aislamiento de los penados –ya que muchos de ellos no podían recibir visitas–, por lo que la construcción del penal en aquel lugar reflejaba, según el periodista, que los “hombres del machadato” estaban “enfermos de crueldad”³⁶⁷ (33).

En la séptima sección de *Presidio Modelo*, “Geografía del Pánico”, el escritor incide en la idea de que el nombre de Isla de Pinos está asociado al Presidio Modelo y a su tragedia, por lo que es una “isla traicionada” por el espacio penitenciario. La isla pasó de ser un espacio utópico –ese lugar bello con ríos cristalinos, playas, montañas y alegres pinares– a un espacio ensombrecido por el crimen y asimilado a un cementerio de tumbas invisibles³⁶⁸:

³⁶⁶ Cabe señalar que este lugar sin salida hace referencia no solo al espacio físico del que no es posible salir –la prisión–, sino la permanencia de ese lugar en la memoria, una vez ya fuera de la cárcel. En la narrativa concentracionaria también nos encontraremos con la imagen de este encierro simbólico y duradero: Charlotte Delbo titula el primer libro de su serie sobre los campos de concentración *Aucun de nous ne reviendra* (1970), que hace alusión a esta imposibilidad del regreso una vez vivida esa experiencia: “Et qu’importe? Puisque aucun d’eux ne doit revenir. Puisque aucun de nous ne reviendra” (Delbo 2013: 151); Primo Levi en *Si esto es un hombre* también alude a la permanencia de este encierro en el tiempo y a la imposibilidad del regreso del campo de concentración: “No volveremos. Nadie puede salir de aquí para llevar al mundo, junto con la señal impresa en su carne, las malas noticias de cuanto en Auschwitz ha sido el hombre capaz de hacer con el hombre” (Levi 2007: 90).

³⁶⁷ Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas* afirma que la enfermedad es utilizada como signo del mal para señalar los vicios y lacras que la sociedad integra dentro de sí misma. En este caso, la proyección metafórica de la enfermedad se da en el propio hombre –“enfermo de crueldad”– al igual que ocurre en José Martí cuando señala en *El presidio político en Cuba* que el médico que certificó que el niño Lino Figueredo estaba sano cuando no podía ni sostenerse “tenía la viruela en el alma” (Martí 1995: 85).

³⁶⁸ Isla de Pinos, por tanto, se transforma en un espacio distópico tras la creación del Presidio Modelo. Utopía/Distopía también han sido conceptos utilizados para la representación literaria de la isla de Cuba en conjunto conforme a dos tradiciones contrapuestas: la mítica y la negativa. Véase el artículo de Milena Rodríguez Gutiérrez “Contra Colón: la distopía en la poesía cubana del XIX y del XX” (Rodríguez Gutiérrez 2008: 329-340).

Y allí no hay aparecidos. Allí parece que a los muertos también los matan... Allí no hay más rostros de espectros que los de los vivos, en la espera constante de la muerte³⁶⁹...

Y, sin embargo, aquello es bello, y ni siquiera tiene la siniestra fama que debía tener...

Se espera a que haya un cadáver por cada uno de los millares de pinos funerarios que cubren la Isla para que esta alcance la fúnebre fama de la tragedia. (314).

Si el presidio es equiparado a un espacio mortuario³⁷⁰—recordemos el título del emblemático testimonio de Dostoievsky durante su presidio en los campos de Siberia: *Memorias de la casa muerta*—, en este caso, al contaminar la cárcel el espacio externo de la isla, esta también adquiere un carácter mortífero³⁷¹ y es representada como un gran sepulcro. Por ello, la Isla se presenta en la escritura de Pablo de la Torriente como un animal carnívoro³⁷² que devora y tritura seres humanos. Podríamos vincular este carácter carnívoro del espacio insular con el recurso de animalización — el escritor se refiere al Presidio Modelo como “antro zoológico” (311)— que también el escritor utiliza para describir a los distintos funcionarios del Presidio Modelo, viles e inmundos, que actúan con un instinto animal asesino:

Esta fue la isla singular a la que el Presidio traicionó pues su crueldad incomparable no se conformó con los hombres y se extendió al paisaje, que ofrece el complejo de la desolación... [...]

³⁶⁹ De nuevo, encontramos en el texto de Pablo de la Torriente la identificación del penado como un muerto en vida.

³⁷⁰ Ya comentamos que en el primer capítulo de la serie de Carlos Montenegro “‘Suicidados’...” se incluyó un dibujo en el que una de las circulares de la cárcel es presentada junto a múltiples calaveras y la imagen de la muerte con una guadaña.

³⁷¹ Esta contaminación del crimen y la muerte en el espacio natural de la isla vendrá materializada en la “palma macabra” de “La Yana”, donde los soldados obligaban a algunos prisioneros a llevar los cadáveres de sus compañeros muertos y “tenderlos sobre la yerba”, y donde “dicen los presos, jamás se pondrá verde la yerba” (327).

³⁷² Por su parte, Montenegro utiliza en su serie sobre el Presidio Modelo la imagen de una fiera salvaje y selvática que devora a los hombres y silencia sus muertes. Isla de Pinos —conocida como Isla del Tesoro o Cambray— se convierte con la presencia del reclusorio en una isla afrentosa, nefanda y cruel de la que no queda nada de espléndida naturaleza y que oculta en su interior esta fiera carnívora: “Desde las palabras oficiales —que son las más mentirosas de todas las palabras— hasta las versiones de la fiera que se agazapa en la Isla del Tesoro, que se alimenta con carne humana y con sangre calma su sed, todos te dirán que así se regenera a los hombres en presidio” (Montenegro 1933: 69). En este sentido, la isla, devoradora de hombres, se asimila a la imagen caníbal o antropófaga del espacio natural cultivada en la tradición regionalista de la literatura hispanoamericana, como en la novela *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera.

Pero el Presidio comió hasta en la imaginación de los hombres y hoy el nombre –¡Isla de Pinos!– tiene una sonoridad sombría y los pinares extensos solo son como enormes campos sepulcrales de infinitos muertos desconocidos.

Antes, el barquito que llevaba los temporadistas hasta la Isla, era alegre como un juguete, ahora... “Yo creo que este es el barco más triste del mundo... el que más personas tristes ha transportado”, me decía, en el último viaje que di, Arencibia, un joven de Nueva Gerona.

¡Y sobre la Isla, como un bando de gigantes carairas, reposa el Presidio, en la espera de que aún algo más se pudra para devorarlo también!... (316)

La deglución o digestión del preso por parte de la isla –asimilada en sinécdoque a una de sus partes, el presidio– nos revela una espacialidad aterradora donde el hombre se convierte en presa –pequeña e indefensa– ante la grandeza del establecimiento penitenciario, que representaba la inmensidad de un poder superior totalitario³⁷³.

En “Geografía del pánico”, el escritor recorre los diferentes lugares donde realizaban trabajos forzados los presos –“hombres pálidos, como hojas muertas”, “pretuberculosos”, “hombres lisiados” (318)³⁷⁴–, y donde sus voces fueron silenciadas para siempre: La Piedra³⁷⁵ –donde se extraía el material para “las construcciones de edificios y caminos” (318)–, El Cocodrilo³⁷⁶ –nombre que se dio al río Simón donde los penados sacaban fango y sembraban hierba–, La Fuente Luminosa –excavación que realizaron los presidiarios extrayendo una gran cantidad de barro– y La Yana³⁷⁷ –

³⁷³ Una de las imágenes más reveladoras con respecto a esta diferencia de tamaño entre el hombre y el espacio la encontramos en la primera parte del relato cuando el escritor narra su paso por las distintas partes del Presidio Modelo: “Desfilamos por las calles del Presidio con rumbo al pabellón del hospital, a donde íbamos a dormir, pasando por entre las moles de las circulares, comparables a inmensos tanques de petróleo, experimenté una sensación de pequeñez que más nunca he sentido. Ni cuando, en la emigración, he pasado por las aceras de Nueva York filadas por los monstruosos rascacielos” (64).

³⁷⁴ En el capítulo “La obra”, se describe de nuevo al conjunto heterogéneo de los hombres que constituían las cuadrillas: “Había negros altos y flacos; había blancos enrojecidos por el sol y otros amarillentos por la anemia; chinos sigilosos... ¡Hasta hombres lisiados, hombres a quienes les faltaban brazos y piernas, pasaban para el trabajo, para el trabajo de las canteras y el monte!...” (342).

³⁷⁵ La montaña de La Piedra se convierte en materia viva y orgánica cuando el escritor alude a su “entraña”: “tiene la entraña blanca de mármol y está en el camino del sol desde por la mañana” (318). Este mismo recurso lo utilizará Ángeles Caiñas en su libro *Presidio Modelo. Prosa y versos* (1952).

³⁷⁶ El nombre de “El Cocodrilo”, dice el escritor, se lo dan los presos al conjunto del arroyo “en recuerdo de la bestia, potente y traidora, como la que devoró a sus compañeros...” (320). De nuevo, encontramos en el texto el recurso de animalización del espacio insular al que antes aludíamos unido al carácter carnívoro de su “especie”.

³⁷⁷ Aunque en la serie “La isla de los 500 asesinatos”, encontramos el nombre de “La Llana”, en *Presidio Modelo*, Pablo de la Torriente optó por escribir “La Yana”, pues el nombre alude al árbol de la yana que predominaba en esa zona.

pantano pútrido y denso donde perecieron numerosos hombres—³⁷⁸. Asimismo, dedica un primer capítulo a la playa de El Columpo —donde desembarcaban los presos a su llegada y desfilaban “al borde de la montaña, por la fulgurante carretera de mármol, rumbo al Presidio” (317)— y, un capítulo final, al cementerio del Presidio, “el último insulto” para el hombre preso, pues faltan tumbas —“Sólo 209 cruces descansaban en la tierra” (327)— y los penados no son identificados con su nombre sino por su número³⁷⁹. En los capítulos de esta sección el escritor oscila entre el presente —su regreso a Isla de Pinos para recabar información a finales de 1933— y el pasado —los años en los que ocurrieron todas aquellas siniestras historias que recupera su texto—. Es interesante esta conjunción de tiempos pues nos situamos de nuevo en una narración donde confluyen distintas temporalidades de un mismo espacio que convierten la narración en un palimpsesto donde poder leer pasado y presente a un mismo tiempo:

Después vino El Cocodrilo...

Hasta él llegué con la emoción con que un historiador debe recorrer un campo de batalla...

Si se quiere llegar hoy hasta El Cocodrilo, por el potrero de Marielina, Antonio Sánchez Pérez mostrará enseguida el camino que se hizo a la charca con el único fin de que pudieran llegar hasta ella el médico y el juez, para certificar las muertes... Hoy, la yerba en parte cubre el camino, pero el viradero de la máquina, al mismo centro del zanjón, es bien visible todavía. Muchas veces, al bajarse, el juez decía: “¡Ah caramba, muchachos, ustedes no escarmientan!” Y, después, compasivo, ¡desaparecía en la máquina hasta la nueva “fuga”!... [...]

Aquel es hoy un lugar de delicia para el desaprensivo o para el que no conozca la leyenda. A una orilla, la yerba paral del potrero, si no pujante, por lo menos fresca, invita a echarse en ella... ¡Pero esa yerba le costó la vida a

³⁷⁸ En su serie “La isla de los 500 asesinatos”, Pablo de la Torriente incluye dos fotografías en el artículo “La ‘fuga’ de Arroyito”, que muestran varios de los lugares en los que trabajaban los presos —“La Llana” y “El Cocodrilo”—, y a los que el escritor regresó a finales de 1933 para realizar una investigación exhaustiva sobre la historia del Presidio Modelo. En la primera de ellas vemos a Pablo de la Torriente y a Teté Casuso dentro del pantano junto a otros hombres y leemos en el pie de foto: “Una escena reproducida de los trabajos que realizaban en ‘La Llana’ los reclusos del Presidio Modelo. En la fotografía aparece Teté Casuso, la única mujer que hasta ahora ha penetrado a los pantanos de ‘La Llana’” (Torriente Brau 1934: 2); en la segunda fotografía, reproducción “del crimen de ‘El Cocodrilo’”, aparece George Kelly —recluso que había sido testigo de la tragedia— “junto al árbol de la orilla”, “en el mismo lugar en que estuvo la mañana en que asesinaron a sus doce compañeros” (2).

³⁷⁹ Ángeles Caiñas también dedica un capítulo en su libro *Presidio Modelo. Prosa y versos* (1952) al espacio del cementerio de los reclusos.

Crescenciano! Por sembrar un trocito al revés, el soldado le gritó: “¡Toma... para que aprendas a sembrar!”...

En esa misma orilla, un roble alto se levanta, como un testigo. ¡George Kelly, el testigo irrecusable, alto también como un roble, al lado de él contempló, pálido, la hecatombe!... (320)

El escritor va entrelazando en el texto imágenes del “hoy” de El Cocodrilo –lugar de carácter sereno y reposado– con otras trágicas y violentas del pasado, que el escritor sitúa en “su” presente –su regreso a la isla– y en el presente del relato a través del verbo “ver”:

¡En la imaginación se confunde, en indescriptible aligación el silencio y la tranquilidad del remanso que hoy queda, y el chapaleo precipitado de las palas en el fango; el alentar afanoso de los hombres acosados y la angustia de los ojos que presentían la bala en el cráneo, por la espalda!...

Todo se mezcla en un rumor creciente, que no se sale sino a los ojos, que ninguna palabra podrá jamás imitar. Veo los dos cadáveres desbaratados por los *springfields* y el cinismo y brutalidad sin paralelo de aquel grupo que quemó tres hombres para justificar la fuga imaginaria, y una emoción cariñosa, incontenible, me confunde. (321–322)

Encontramos esta misma concurrencia temporal presente/pasado en el capítulo “La Fuente Luminosa y la Loma de Tierra”, donde “aguas claras y tranquilas duermen sobre la sangre y el sudor de los hombres muertos” (323). El verbo “duermen” se utiliza para aproximar nuevamente ambas temporalidades en ese palimpsesto espacial donde el pasado se sitúa en una capa inferior –“sobre” el presente–, aunque su invisibilidad ha sido subvertida por el escritor al sacar a la luz ese tiempo anterior. El capítulo “La Yana” muestra el espacio pantanoso de trabajo forzado como un lugar inalterable –a diferencia del Cocodrilo, al que considera en la “actualidad” un lugar grato–, “inmundo, repelente, que da escalofríos de asco” (324), donde muchos penados fueron asesinados o murieron desfallecidos, engullidos por el lodo. Pablo de la Torriente nos ofrece una narración desesperada en la que, como una letanía trágica, se repite sistemáticamente la expresión “Lo que más impresión causa”, en una acumulación de situaciones dramáticas

–fijada la confluencia de tiempos con el deíctico “aquí”–, con las que el texto parece desbordarse –asfixiado en el acopio de tanta tragedia–, al mismo tiempo que vuelve monótona y –hasta ordinaria– la barbarie del crimen contra los penados:

La Yana sigue siendo una ciénaga hedionda, de un lodo negro y traidor, sobre el que las yananas tejen en barbacoa una monstruosa tela de araña, que hiere a veces las piernas de los hombres, pero que otras los salva de morir ahogados en el cieno de las tembladeras. [...] Lo que más impresión causa es caminar por una parte de la ciénaga tan sólida que solo marcamos en ella la suela de los zapatos, y que no hace ruido, que es sorda, muda, como si debajo existiera una bóveda suspendida sobre un inmenso vacío... Lo que más impresión causa es caminar por la parte cercana del mar y ver millares, millones de pequeños cangrejos, que se retiran lentos a nuestros pasos, con las muelas en alto, y pensar entonces en el terror de algún fugado, a quien la noche lo cogió en el fango y temió caer de cansancio, de hambre y de miedo y recibió nuevo aliento para la fuga en el espanto de sentirse devorado en la boca, ¡en los ojos!, por millares, ¡por millones de pequeños cangrejos insaciables!... Lo que más impresión causa es oír a esos hombres asustarse de sus propios recuerdos: oírles en los ojos, el terror, el último grito de un compañero asesinado, la explosión de los *springfields*, las bestialidades sin nombre de los cabos Quintero y Claudino García y el recordar ¡vivos! a los infelices compañeros muertos... Lo que más impresión causa es pasar por un charco y que nos digan en una evocación sencilla: “Aquí mataron a Juan Imbert!... ¡Aquí, porque no podía cargar con un barril lleno de agua, le dieron un tiro a Higinio García!”... (325-326)

2.2.1.5. Textualidades y voces entretrejidas

Presidio Modelo constituye una narración polifónica en la que se entretrejen las distintas voces protagonistas de la historia del penal de Isla de Pinos. La voz del narrador articula el discurso y dirige la entrada o salida de las demás voces; sin embargo el testimonio del escritor –su perspectiva externa como preso político desde el otro lado de la tragedia– se mantiene en un plano secundario, sobrepasado por el testimonio de los presos comunes, a los que les concede la palabra para que sean ellos mismos quienes narren la tragedia

vivida³⁸⁰. Por otro lado, también escuchamos la voz cínica y mordaz del comandante Pedro Abraham Castells³⁸¹ y sus secuaces³⁸² en su intento de mantener –siempre de manera subrepticia, en una mascarada mordaz y retorcida– un régimen penal salvaje.

La introducción en el relato de la voz y testimonio de los presos comunes se realiza directamente a través del discurso directo tras un “pase” de palabra³⁸³ o a través

³⁸⁰ En ocasiones, el mismo Pablo de la Torriente Brau reconstruye el relato que ha oído o le han contado en vez de introducir directamente la voz del preso. El testimonio se situaría entonces “en la negociación entre oralidad y escritura que implica su complicado mecanismo de narración y transcripción textual” (Beverly; Achugar 1992: 12). Pablo de la Torriente muestra en el libro la manera en la que los presos le relataban sus historias, desde el temor a ser descubiertos: “Una noche, en un rincón del patio, en voz muy baja, temerosa, un preso me contó cómo a José de la Cruz le hicieron comerse los propios excrementos.... (36), hasta la confianza del que pronto iba a ser excarcelado: “Los presos que estaban a punto de salir, cuando uno había hecho amistad con ellos, mostraban siempre deseos de hablar... Era como si se les hubiese acumulado el silencio receloso y les fuera necesario romperlo... Nosotros siempre ‘les buscábamos las cosquillas’ para oír sus relatos. Ese día ‘le dimos cuerda’ para que nos hablara de la sodomía...” (79). Sin embargo, en esta transcripción testimonial, según Antonio Vera León, existe una “tensión irresuelta entre la escritura y la voz” (Beverley y Achugar 1992: 180), por la que la transcripción podría traicionarse.

³⁸¹ Pablo de la Torriente reproduce en la primera parte del libro el discurso sobre la “disciplina consciente” que les dictó Castells a los presos políticos cuando llegaron a Isla de Pinos; en él el escritor muestra parte de esa personalidad “monstruosa [...], repulsiva e interesante, trágica y grotesca” (124) que desarrollará plenamente en la tercera parte “El Zar de Isla de Pinos”: “Señores: Este Penal es una casa de disciplina y de orden. Aquí todo se hace de acuerdo con un reglamento oficial *acatado* por todos. Esta es una casa de disciplina y reforma, y también de trabajo. Todo aquí se realiza bajo un plan humanitario, porque a mí no me gusta hacer el mal; al contrario, más bien me gusta hacer el bien que el mal y todo el que me ayude es mi amigo... Y el que no me ayuda *no es mi amigo*... La disciplina que yo tengo aquí es una *disciplina necesaria y bastante rígida*, pero igual para todos; es, en una palabra, una *disciplina consciente*. Yo espero que ustedes, que son personas educadas y de *inteligencia* comprenderán todo esto y la necesidad de que nos rijamos todos por una disciplina consciente, y que *no tendremos dificultades de ninguna clase*...” (63). Según el relato de Pablo de la Torriente Brau, Castells concedió a los presos políticos diversos beneficios dentro del penal para enmascarar la tragedia que urdía en las circulares y en los lugares de trabajo forzado, y, además, aunque se comportaba con ellos de manera amable y aduladora, sus cartas reflejan la aversión que les profesaba. Esta doblez se representa en la narración con la dicotomía dentro/fuera: el “brillo” externo que Castells y sus acólitos quisieron dar al establecimiento ante los presos políticos, se contrapuso a “la vida subterránea que se desarrollaba en aquel antro de las ambiciones mezquinas” (97); así define Pablo de la Torriente –poniendo en evidencia esta aparente belleza y su repliegue sórdido– la introducción del “cuaderno para visitantes” del Presidio Modelo que escribió Castells: “tan hermosa como la entrada del propio Presidio y tan engañosa también como el aspecto de aquellos monumentales edificios” (166).

³⁸² El escritor también reproduce diálogos en los que están presentes las voces de los mandantes; son situaciones que él mismo ha presenciado, que le han contado o ha oído. La mediación del escritor para trasladar el discurso del otro se hace evidente en la imposibilidad de transcribir de manera fidedigna su palabra. Así, en el capítulo “Luis María”, incluido la segunda parte “Bestias”, antes de reproducir uno de los discursos que este mandante realizaba ante cada una de las cordilleras de presos políticos que llegaban al Presidio Modelo, el escritor añade “Más o menos:” y, posteriormente, transcribe su discurso.

³⁸³ Esta concesión de la palabra al otro es más directa en la serie “La isla de los 500 asesinatos”. Por ejemplo, en el capítulo dedicado a la biografía de Castells, Pablo de la Torriente le cede directamente su palabra al preso Antonio Reyna Leyva, al que llama “Sargento de las Truchas”: “Y ahora le voy a dar la palabra a un preso” (Torriente Brau 1962: 33). Asimismo, en el capítulo de “Los satélites sangrientos”, el escritor vuelve a cederle la palabra al preso, en este caso, al apodado “Coronita” para que relate su experiencia con el Ayudante de Castells, Américo López: “Solo voy a contar una ‘anécdota’ suya. Pero más vale que el propio ‘Coronita’ la cuente” (61). En *Presidio Modelo* varía mínimamente la introducción

de la reproducción de diálogos en los que el narrador reconstruye el recuerdo del relato que algún penado le contó³⁸⁴. Para Pablo de la Torriente era esencial conservar en el testimonio la voz pura del presidiario –sin mediaciones ni dulcificaciones– para que el texto respirara verdad: “La palabra ruda del presidiario, procaz, desnuda, insolente, con frecuencia salta en sus páginas, como un insulto, como un recuerdo de la bajeza a que se encuentra sometido” (33). En varias cartas de su segundo exilio neoyorquino, el escritor incide en la conservación de la palabra original del preso –como signo de su identidad, por otro lado– para que resulte más auténtica la percepción de todo aquel universo carcelario. El 11 de septiembre de 1935, Pablo de la Torriente le mandó a Gustavo Aldereguía tres relatos del libro con el fin de que se los diera a Luis Sanjenís para que los tradujera, y añadía: “Dile que quiero que conserve la frase rústica y puerca tal como está, porque mis personajes no hablan como los de Calderón sino tal como ellos son” (173); el 16 de diciembre de 1935 le envió a Joseph Freeman los tres relatos traducidos al inglés para la posible publicación en el *New Masses*, mostrando nuevamente su “interés especialísimo en que el lenguaje de los presidiarios, que yo expongo con toda su crudeza en español, pudiera conservarse en inglés” (241); unos días más tarde, el 30 de diciembre de ese mismo año, Pablo de la Torriente le escribió a Chacón y Calvo una carta –enviada junto al libro *Presidio Modelo*–, en la que le pedía que realizara “las correcciones que estime pertinentes, salvo en todo lo que es expresión fiel del lenguaje de los presidiarios, sus costumbres, sus dichos, expresiones, etc., en las que he seguido la más justa interpretación” (266). Si en su correspondencia el escritor se refiere en varias ocasiones a la palabra “puerca” del preso –por su intención de reproducir la lengua de los presidiarios tal como era, sin falsearla ni enmascararla–, también lo hará

del relato de Coronita: “El relato lo transcribo literalmente, tal como me lo contó Coronita, protagonista del hecho” (Torriente Brau 2010: 236).

³⁸⁴ El texto, en este caso, está atravesado por la memoria, por lo que la reproducción del testimonio no es original y en ella cumple una función esencial el escritor.

en *Presidio Modelo*, en el capítulo “El Guanche” –incluido en la sección “Relatos”–, donde, según el escritor, la narración de la historia necesitaba ser contada por “un narrador semejante, de palabras pueras” como el presidiario “Cunda”, debido a la ferocidad y crudeza del relato.

La voz de Castells, figura de personalidad contradictoria y ambivalente, representante de la autoridad extrema en el régimen totalitario ejercido en Presidio Modelo y comparado con uno de los zares rusos –en la tercera sección el escritor le llama “Iván el Terrible” (125)–, se refleja textualmente en la transcripción de algunas de sus cartas³⁸⁵, informes o cuadernos³⁸⁶ que Pablo de la Torre encontró a su regreso a la isla y que incorporó a la narración, y en la reproducción de las charlas sobre su vida, su concepto del presidio y del penado que ofreció en diversas ocasiones a los presos políticos. El escritor señala el carácter hipócrita e histriónico de Castells, cuya única obsesión fue el Presidio Modelo, “su obra”, “su novia” (135), ante la cual se erigió como su creador potencial con un espíritu de dominio incuestionable: “‘¡Mi obra!’... Siempre hablaba en posesivo el Capitán: ‘Mi obra’... ‘yo tengo’... ‘yo tuve’... Pocos hombres habrán sentido tan en lo hondo tal espíritu de posesión y de dominio...Y es que fue el verdadero Zar de Isla de Pinos, en donde todos, desde los presos hasta los hombres libres, le pertenecían...” (139). Pero el retrato de Castells no solo se realiza a través de su propia voz sino, principalmente, a través de la voz de los presos comunes: “Creo que debo ofrecer a los presos una oportunidad de hablar. Ellos, los que tuvieron que guardar tanto silencio, hoy pueden opinar desde mi libro sobre el hombre que tanto

³⁸⁵ No solo se incorporan las cartas que envió a los “poderosos”, sino también aquellas que envió a los familiares del preso para anunciarles que este se había “suicidado” o “fugado”. Para Pablo de la Torre, estos fueron los documentos “más trágicos, sarcásticos y repugnantes” (169) que pudo leer de Castells.

³⁸⁶ El escritor introduce fragmentos de los cuadernos que Castells escribió para los visitantes del Presidio –y que se repartían a los turistas–, ya que ofrecían “facetas interesantes de una inaudita aberración moral, algo así como un trasladar al papel mentiras que se suenan como verdades; y un orgullo enorme del esfuerzo personal; una conciencia soberbia de estar haciendo algo grande, justo, bueno y noble” (163). Otro cuaderno que se incorpora a la narración y que el escritor obtiene a través de un preso –que le pone el nombre de “Filosofía de un farsante”– es el relativo a los pensamientos de Castells, que “daba a conocer a los reclusos a través de sus discursos en el comedor, o en hojas sueltas” (175).

daño les hizo. En último extremo, pienso que solo ellos tienen derecho a juzgar a Castells y a sentenciarlo” (148). Entre los presos que dieron conocer a la figura de Castells, Pablo de la Torriente destaca el testimonio de Carlos Montenegro: “Montenegro, con su pluma de colorido sombrío, con su experiencia amarga de la prisión, testigo excepcional, hará páginas también excepcionales sobre la figura de Castells. Fue él, precisamente, uno de los primeros que, en *El Príncipe*, nos habló de los horrores de aquella vida del hombre preso, hedionda y puerca, como un chiquero...” (140).

El retrato del Jefe del Presidio se complementa con la transcripción de canciones y poemas que los mismos presidiarios compusieron sobre la figura del capitán: “*¡Morirás...morirás...morirás!... / ¡Infausto ser!... / ¡Como murió Nerón!...*” (141); “*Ya se acabó el trujanismo / de aquel tirano asesino / con su instinto serpentino, inculto, y poco civismo. [...] Al comandante Castells / es al que yo me refiero;/ matador de prisioneros / inermes, en su poder*” (148–149). Entre los penados, Pablo de la Torriente alude a Evelio Díaz Ribes, “el poeta del Presidio Modelo”, cuyos versos “se repartían entre los presos. Y eran, por lo común, buenos, fáciles, y, además, expresaban a la perfección el odio de los presos hacia Castells” (152), e incluye en el libro la composición titulada “Al monstruo de Castells”: “*Recuerda que te ensañaste / en el Presidio Modelo, / en donde a diario su suelo / con sangre humana regabas / donde al preso maltratabas / con el mayor despotismo,/ donde tuviste el cinismo / para establecer las normas / de matar en varias formas / que te han llevado al abismo*” (152–153).

Asimismo, el escritor ensalza la figura del preso José Rodríguez Villar, “el más digno superviviente de la hecatombe del Presidio” (156), de quien utilizaría alguno de sus relatos para el libro. Rodríguez Villar le entregó a Pablo de la Torriente Brau un

álbum de fotografías sobre el Presidio Modelo que finalmente no se incluyó en la publicación del libro –a pesar del interés del escritor por hacerlo–, aunque sí se reprodujo el prefacio del álbum, donde la figura de Castells emerge como “carnicero descomunal, señor de vidas de penados, ferviente discípulo de Maquiavelo, émulo de Nerón y Calígula, que ha dejado más de siete centenas de hogares enlutados, quitándoles la vida a más de setecientos penados en este Modelo de Presidio” (157).

Por otro lado, el autor recupera en su texto “la voz de un muerto ilustre”³⁸⁷, Alberto Huerta, protagonista de “La hecatombe” de El Cocodrilo –el asesinato de 12 hombres el 18 de agosto de 1928–, quien escribió en una celda de castigo con un alfiler –y en un sobre de carta– un mensaje de odio y venganza para Castells: “Cuando se blasona de tener buenos sentimientos, es un sarcasmo tener a un hombre cincuenta y dos días en una celda y no permitirle comunicación con su familia... ¡Quiera Dios que esto que Ud. Hace conmigo, caiga sobre la frente de sus hijos!...” (158).

Por último, Pablo de la Torriente dedica un capítulo completo al penado Antonio Reyna Leyva, al que llamó “El Sargento de las Truchas”, quien glosó distintos pensamientos de Castells –el escritor reproduce tres y afirma que los da “con su propia ortografía” (187)–, escribió unos datos sobre la vida del Presidio Modelo –que entregó a Torriente Brau “poco a poco” y que reproduce “en el mismo orden –en el mismo desorden–” (188–189)–, y una biografía del Capitán, por la que, de manera fragmentaria y haciendo uso de detalles cotidianos, “desconcertantes y aislados” (204) se completa el retrato de Castells en el libro.

Al mismo tiempo que la narración se conforma por el entrecruzamiento de voces, también existe un entrecruzamiento de géneros o modalidades textuales –cartas,

³⁸⁷ Este acto de incorporar en el texto la voz de uno de los asesinados es, en definitiva, la principal intención del libro para el autor: sacar a la luz a los hombres olvidados y silenciados, ofrecerles la palabra para que ahora puedan hablar, para que al fin pueda escucharse su voz.

poemas, canciones³⁸⁸, relatos³⁸⁹, informes o listas³⁹⁰, que se introducen en una parte u otra del testimonio—, por lo que nos encontramos ante un texto híbrido que rompe con cualquier clasificación genérica concreta. Esta hibridez dota al libro de Pablo de la Torriente de una originalidad y experimentación³⁹¹ sin precedentes, con la que el escritor intentó abrir nuevos caminos en el discurso testimonial y utilizar las distintas formas expresivas de cada tipo de texto para narrar la tragedia desde diferentes ángulos. El texto dialoga con la visualidad de la imagen —que pertenece a otras artes como el cine³⁹² o la fotografía³⁹³—, y con elementos dramáticos que descubren el carácter de “espectáculo” de la vivencia carcelaria y la condición de espectador del testigo dentro de esa preponderancia que posee la mirada en el espacio presidiario.

³⁸⁸ Además de las mencionadas en la sección dedicada a Castells, en el capítulo “El traslado” —incluido en la primera parte del libro—, el escritor transcribe distintas canciones que los presos políticos cantaban, vinculadas con la revolución, La Unión Soviética o con el machadato: “¡Obreros, hacha es/ su nombre en portugués,/ y un hacha ha sido/ del régimen burgués!/ ¡Machado mata,/ Machado expulsa/ su nombre es hacha en portugués!...” (54).

³⁸⁹ Los capítulos del libro que más se acercan al relato literario son dos de la sección “Divinidades” —“La Venganza” y “El Tiempo”, en los que se mitifican y literaturizan ambos conceptos—, así como algunos de la sección “Relatos” —“El Guanche” y “La obra” fundamentalmente— y los de “Escenas del cinematógrafo”. Pablo de la Torriente pretendía ir más allá del género testimonial —romper sus límites, fusionarlo con otras textualidades— y su preocupación estética y formal es evidente a lo largo de todo el libro.

³⁹⁰ Nos referimos a la incorporación en la última parte del libro de las dos listas de presidiarios (la de los presos comunes muertos y la de los presos políticos). Estas listas ponen en evidencia “física”, la magnitud de la tragedia del presidio, así como la gran cantidad de presos políticos que fueron encarcelados durante la dictadura de Gerardo Machado. Esta visión por parte del lector de los números y nombres de los presidiarios —aglomerados como una masa informe— busca en el receptor una consciencia del crimen y la injusticia. Las listas son un complemento al artículo “La elocuencia del número” de la serie “La isla de los 500 asesinatos”, donde el escritor sentencia que “los 532 hombres muertos durante el régimen de Castells, según el Archivo del Presidio Modelo, o los 572, según el Registro General de Penados, fueron asesinados, bárbara o páfida y lentamente asesinados” (Torriente Brau 1962: 119).

³⁹¹ Pablo de la Torriente había publicado junto a Gonzalo Mazas en 1930 *Cuentos de Batey*, donde ya existían signos de cierta experimentación formal —desde el mismo prólogo— que el escritor consolidará en *Presidio Modelo*.

³⁹² En muchas ocasiones, la narración se constituye por reproducción de los diálogos constitutivos de la escena descrita.

³⁹³ Aunque nunca se incluyeron fotografías en la publicación del libro, Pablo tuvo en cuenta en su testimonio algunas imágenes. Ya hemos comentado las fotografías del álbum que José Rodríguez Villar le dio. Además, en el capítulo de “La hecatombe” se hace referencia a las fotografías de “El Cocodrilo” que salieron publicadas en “La isla de los 500 asesinatos” y donde se observa al testigo de aquella matanza, George Kelly Willing: “El hombre que salvó la vida por sabe Dios qué cúmulo de afortunadas circunstancias, pudo venir conmigo al lugar de la hecatombe y allí me ayudó a reconstruir la escena... ¡Al pie del mismo roble se puso y desde él vio tirar las planchas fotográficas!... ¡Desde el mismo lugar en que vio disparar la lluvia de balas asesinas!...” (401-402).

2.3. UN TESTIMONIO DESDE EL MARGEN: OFELIA DOMÍNGUEZ NAVARRO Y ÁNGELES CAIÑAS

Percevoir chaque être humain comme une prison où
habite un prisonnier avec tout l'univers.

Simone Weil, *Cahiers I*

Son multiples los usos para las incontables
oportunidades que depara la vida moderna de mirar [...] el dolor de otras personas.

Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*

La literatura carcelaria escrita por mujeres ha sido concebida como una creación doblemente marginal puesto que es una mujer la que escribe y, además, prisionera. La oscuridad en la que se ven sumidos los textos carcelarios –como ya aludía Ioan Davies en su estudio *Writers in Prison* (Davies 1990: 9)– se acrecienta en la escritura femenina, en la cual convergen dos tradiciones marginales –la de literatura femenina³⁹⁴ y la de literatura carcelaria–, que dotan a las mujeres prisioneras y, por consecuencia, a sus textos, de una “hiperinbisibilidad” (Scheffler 2002: XXIII). En su estudio

³⁹⁴ Luisa Campuzano alude a la marginalidad a la que la crítica relegó la literatura escrita por mujeres en Cuba y a la falta de una crítica feminista en Cuba hasta los años noventa. En una ponencia presentada en el año de 1990 afirmaba: “En Cuba no ha habido crítica feminista: recién ahora intentamos comenzar” (Campuzano 2010: 13). Años más tarde, volvería a reconocer esta carencia: “Cuando en 1996 Nara Araújo se ocupaba de la crítica feminista del Caribe [...] solo podía decir, en relación con lo que se hacía en Cuba, que todavía estábamos en la fase arqueológica de recolección y rescate de textos y autoras. O sea, que nos dedicamos durante algún tiempo -por lo menos, hasta mediados de los noventa- al rescate y recuperación de un pasado a partir del cual construir un legado que nos permitiera comenzar a pensarnos, entre otras razones, porque no existía –por lo menos en la narrativa– una producción literaria que estimulara otro tipo de crítica” (144). Por otro lado, en 1999 se publicó el estudio conjunto *Con el lente oblicuo. Aproximaciones cubanas a los estudios de género*, coordinado por Susana Montero Sánchez y Zaida Capote Cruz, en el que se intentan esclarecer las causas de esa marginalidad femenina en el terreno literario, así como abrir nuevos caminos y perspectivas en la crítica de obras escritas por mujeres: “Si estamos de acuerdo en que el problema del género sexual es también un problema de acceso y empleo del poder, coincidiremos en que la crítica puede llegar a establecer un paradigma que acabe excluyendo la literatura de las mujeres. Esto ha sucedido entre nosotros, sin dudas; aquí durante largo tiempo, la cuentística de autoras –como la doncella encerrada en el laberinto del minotauro–, ha sido la víctima propiciatoria. No se trataba de la sobrevivencia de un pueblo, como en Creta, sino de la afirmación de una crítica que necesitaba dar una imagen monolítica de la nación en su literatura y por ello menospreciaba o desconocía la existencia de esa otra escritura” (Montero; Capote 1999: 43).

introdutorio a *Wall Tappings. An International Anthology of Women's Prison Writings*, la investigadora Judith A. Scheffler reflexiona sobre esta condición marginal de la literatura carcelaria femenina, separada del centro de la “gran literatura”³⁹⁵:

Although prison literature by men is often cited for its rich imagery and influence, works by women prisoners remain more obscure. Few people have access to these works or even know of them, and, consequently, a female prison author and her audience remain widely separated. She is doubly marginal: as a prisoner and as a female writer.

This “double marginality” makes the investigation of women's prison literature exciting from the standpoint of contemporary feminist scholars. [...] Considerations of class, race, and gender are central to an understanding of these texts. Which demonstrate that opening the canon to writing by women is not enough; authors who have been excluded by reason of race or low socioeconomic class must also share in the reconstruction of our concept of “great literature”. (XXII)

Gran parte de los textos carcelarios escritos por mujeres textualizan la corporalidad femenina en su discurso, haciendo un énfasis particular en la condición de la mujer dentro de la sociedad, y las autoras equiparan su encierro a la posición que ocupan socialmente fuera de la cárcel. Hay un trasvase del espacio interior de la prisión –de la condición de la mujer como presidiaria– al espacio exterior –de su situación de encierro en el espacio social–. El cuerpo de la mujer prisionera será uno de los ejes desde los que se parte en este discurso carcelario para llevar a cabo una crítica feminista de su condición social. John P. Gabriele, en su artículo sobre la obra carcelaria de Lidia Falcón *En el infierno: ser mujer en las cárceles de España*, expone la significación del reflejo corporal de la mujer presa en el plano social: “Confinement reflects the social condition of women. [...] The struggle to preserve self-integrity [...] is framed within the physical confines of the prison as an ever present symbol of women's oppressive existence. [...] It is the body that assimilates at once the notions of enclosure and

³⁹⁵ Cabría señalar la dicotomía centro/periferia que subyace en la categoría de literatura carcelaria, pues se trata de una escritura descentralizada, situada en el margen, en el mismo plano en el que socialmente se encuentra el espacio carcelario.

suppression of the feminine self (Gabriele 1995: 96-97, 101). Del mismo modo, Scheffler comenta la diferencia del concepto de libertad entre los textos de hombres prisioneros y los de mujeres presas, quienes en el ámbito social también están virtualmente o simbólicamente encarceladas:

She [the women prisoner] never knew on the outside the physical and social freedom that men enjoy. She does not share the luxury of verbal play with the word *freedom*. Instead, she records –perhaps for the first time– her understanding that she is and always has been a prisoner. While the male prisoner has exchanged literal freedom in society for a figurative freedom in prison, the female prisoner has traded virtual imprisonment in society for actual imprisonment. (Scheffler 2002: XXXI-XXXII)

Dentro del concepto de “literatura de resistencia” que desarrolla Barbara Harlow en *Resistance Literature*³⁹⁶, la literatura carcelaria femenina ejercerá una resistencia contra el poder –tanto carcelario como social– a través de la denuncia de un sistema represivo contra la mujer que se perpetúa en el interior y el exterior de la prisión. Por lo tanto, en estos textos la crítica del precario y defectuoso régimen carcelario se expande a la esfera social y a la problemática femenina en conjunto.

En este capítulo trazaremos brevemente las coordenadas sociales y políticas que articulan la posición de la mujer durante la década del treinta en Cuba para posteriormente analizar el libro testimonial de la ex-presa política y abogada Ofelia Domínguez Navarro, *De 6 a 6. La vida en las prisiones cubanas* (1937), teniendo en cuenta la perspectiva femenina desde la que se escribe y el cuerpo como elemento

³⁹⁶ En el prólogo la investigadora vincula el concepto de “literatura de resistencia” a los movimientos revolucionarios y de liberación de África, Latinoamérica y Medio Oriente: “The basic project of this study [...] proposes to investigate a particular category of literature that emerged significantly as part of the organized liberation struggles and resistance movements in Africa, Latin America and the Middle East, and which may be called *resistance literature*” (Harlow 1987: xvii). Harlow incluye dentro de esta literatura de resistencia la literatura carcelaria de prisioneros políticos como Molefe Pheto, Akhtar Baluch, Jacobo Timerman o Ruth First. En 1992 la investigadora publicó *Barred. Women, Writing, and Political Detention* para centrarse en la literatura de presas políticas –en Irlanda, Sudáfrica, Palestina o El Salvador– y reexaminar “some of the conventions of feminism and its critiques by locating these within the specific contemporary context of ‘political detention’” ya que la norma ha negado “political status to women, to organized dissent, and to the literary” (Harlow 1992: ix, viii).

medular de su escritura. Asimismo, realizaremos un estudio sobre el breve testimonio de Ángeles Caiñas, *Presidio Modelo. Prosa y versos* (escrito en 1931 y publicado en 1952)³⁹⁷, que consideramos interesante dentro de esta literatura *ex-situ* pues aunque no fue escrito propiamente por una presa política, fue concebido a partir de una experiencia carcelaria voluntaria³⁹⁸ –no en una cárcel de mujeres, sino en el Presidio Modelo de Isla de Pinos–, y su lectura amplifica significativamente la interpretación de la literatura carcelaria femenina.

2.3.1. La mujer cubana en el espacio social y político de los años treinta

La mujer cubana comenzó a posicionarse activamente en el panorama social, literario y político a partir de la década del veinte. El movimiento feminista cubano se desarrolló desde distintas organizaciones –Club Femenino de Cuba, Alianza Nacional Feminista, Unión Laborista de Mujeres, Unión Radical de Mujeres– que defendieron los derechos de la mujer en la sociedad cubana y tuvieron como portavoces a figuras de gran autoridad como Mariblanca Sabás Alomá, Loló de la Torriente u Ofelia Domínguez

³⁹⁷ Los dos libros pertenecen al género testimonial. Judith A. Scheffler indica que hay un predominio de las escrituras de vida (“life-writings”) en la literatura carcelaria de mujeres que favorece la construcción del “yo” femenino a través de la escritura frente a la fractura identitaria que experimentan socialmente: “The overwhelming majority of women prisoners throughout the world and over the centuries have selected a form of life-writing –letters, diaries, memoirs, and autobiography. [...] Life-writing displays a fascinating variety of ways that female prison writers create a “self” to sustain and express themselves during imprisonment. [...] In letters and memoirs she constructs a persona that, to varying degrees, can challenge the prevailing stereotypes of the woman prisoner” (Scheffler 2002: xxxv).

³⁹⁸ Podemos considerar el encierro voluntario como un tipo de encarcelamiento cuyo principal objetivo es acercarse a una realidad desconocida desde una perspectiva externa –desde la condición de ser libre– para posteriormente darla a conocer públicamente. Al igual que Ángeles Caiñas, la escritora Edelmira González vivió voluntariamente en la cárcel de Guanabacoa durante treinta días en 1938, en la que ejercía como directora la Doctora Carmelina Guanche. Como fruto de esa experiencia publicó en 1939 *Estampas de la cárcel*, un estudio sobre la mujer prisionera –expone las causas que le han llevado a cometer delitos– y sobre sus condiciones de vida en el presidio, donde analiza diversos temas como la sexualidad, la enfermedad mental o el crimen, y hace una crítica al sistema penitenciario y a la despreocupación de la sociedad por la mujer presa. Por su parte, el escritor Eduardo Zamacois también escribió el libro *Los vivos muertos* (1929) tras su encierro voluntario en distintas cárceles españolas, “con el único objeto de documentarse, para escribir una novela, en la cual la justicia de los hombres es puesta en tela de juicio” (Cordero Gómez 2008: 436).

Navarro. En 1923 y 1925 se celebraron el Primer y el Segundo Congreso de Mujeres respectivamente³⁹⁹, en los que se discutieron diversos temas controvertidos como la equiparación de hijos legítimos e ilegítimos⁴⁰⁰ o la protección a la madre soltera. Ofelia Domínguez rememora en su libro de memorias *50 años de una vida* (1971) su paso por estos dos congresos como delegada de la provincia de Santa Clara así como los enfrentamientos que surgieron debido a la posición reaccionaria de distintos colectivos:

Las mujeres que adoptamos una franca y sincera actitud ante el drama de la madre y del hijo, fuimos rudamente combatidas, llegando a considerarse como un verdadero atentado a la institución familia la protección al hijo nacido fuera del matrimonio. Claro, que hay que colocarse en la época, para comprender el impacto que causaría en la masa femenina esas cuestiones presentadas en su descarnada realidad. [...]

Ya se descubría el riesgo que correrían allí las ideas que fueran contra lo determinado por el cónclave de las sotanas. La ventaja de la reacción radicaba en la fuerza numérica adquirida. No tuvieron ni siquiera el pudor de disimular la procedencia. En la relación de las asociaciones inscriptas aparecía una mayoría que se denominaba hijas de... y después venía el nombre del santo o santa a quien le endosaban la paternidad. [...]

De todos modos podemos decir, que tanto el primero como el segundo congreso, crearon en el ambiente nacional el interés por los problemas que allí se plantearon, en el orden político, social y económico, poniéndose de relieve la actitud retardataria de muchos grupos de mujeres, que tal vez sin darse cuenta y por la influencia de viejas costumbres, se oponían a las medidas justicieras y de avance que propagaba el pequeño grupo de mujeres que tuvo que abandonar el congreso. Hemos visto pocos años después, como todo aquello que se estimó inmoral y atentatorio a la familia, llegó a convertirse en Ley y en norma corriente de la vida ciudadana. (Domínguez Navarro 1971: 72-77)

Una de las instituciones feministas más destacadas de la época fue el Club Femenino de Cuba, fundado por Pilar Jorge de Tella y Enma López Seña en julio de 1918.

³⁹⁹ El primer Congreso Nacional de Mujeres se celebró del uno al siete de abril de 1923 en la Academia de Ciencias. El segundo Congreso Nacional de Mujeres se celebró del doce al dieciocho de abril de 1925 en la Academia de las Ciencias.

⁴⁰⁰ Lynn Stoner destaca en su libro *From the House to the Streets* el papel de Ofelia Domínguez en estos Congresos Nacionales de Mujeres, su moción sobre los hijos ilegítimos y el debate que esta ocasionó entre las feministas radicales y las conservadoras: “Domínguez pensaba evidentemente que la mujer era una guía moral, y esa idea coincidía con la de las feministas conservadoras. Pero los dos grupos estaban en desacuerdo en cuanto a la naturaleza de esa moral. Domínguez Navarro propuso la modificación de los artículos 807, 808, 834 y 840 del Código Civil. Su propuesta de ley decía: ‘...los hijos naturales hereden en la misma proporción que los legítimos’. El largo y emotivo discurso de Domínguez no logró convencer a las delegadas conservadoras y religiosas” (Stoner 2003: 99-100).

Además de su labor educativa en torno a la mujer y la defensa de sus derechos, el Club adoptó un importante papel en la creación y desarrollo educativo de la cárcel de mujeres de Guanabacoa⁴⁰¹, donde ingresarían como presas políticas en la década del treinta algunas revolucionarias como Ofelia Domínguez Navarro o Ana Quintana:

Por gestiones del Club se creó la cárcel para mujeres, en Guanabacoa, las que hasta entonces eran reclusas en la cárcel de Prado No.1. En el reclusorio de Guanabacoa el Club estableció aulas de instrucción primaria y de corte y costura, cuyas profesoras pagó durante dos años, hasta lograr que el gobierno incluyera esas aulas dentro del presupuesto de la Secretaría de instrucción pública y bellas artes. En aquella época le fue otorgada al Club la supervisión de dicha prisión, en la que introdujo numerosas reformas, llevando camas, ropas y máquinas de coser, lo que pudo realizarse por medio de una cuestación pública. Posteriormente el Club tropezó con la absurda desautorización para estas actividades, del secretario de gobernación del gobierno de Machado, doctor Octavio Zubizarreta. (Domínguez Navarro 1971: 80)

El 6 de septiembre de 1928 la Alianza Nacional Feminista fue fundada por un conjunto de mujeres de diversas clases sociales que luchaban por los derechos civiles y políticos de la mujer⁴⁰², y en la que ejercería como una de sus vicepresidentas Ofelia

⁴⁰¹ En 1936 se fundó una biblioteca en la cárcel de Guanabacoa gracias a la Comisión Protectora del Preso. Al acto de la inauguración asistió Camila Henríquez Ureña, quien pronunció unas palabras que se reprodujeron en su libro *Apuntes y obras. Tomo II*, donde la autora advierte de la importancia de los libros, esos “horizontes abiertos” que “nos enseñan a ser, nos ayudan a vivir”, y con ellos “aprendemos a pensar” (Henríquez Ureña 2011: 52, 50). Por otro lado, Lynn Stoner señala en *From the House to the Streets* el papel fundamental de las asociaciones feministas en la creación y desarrollo de las cárceles de mujeres en Cuba: “La Alianza y el Lyceum elaboraron activamente programas para convertir la cárcel de mujeres en un reformatorio más que en una penitenciaría. La Alianza insistió en la necesidad de una cárcel separada para mujeres, y en 1934 logró crear la Cárcel de Mujeres de Guanabacoa, un edificio aparte con una directora y guardias mujeres. Tanto la alianza como el Lyceum enviaron maestras a las cárceles ofreciendo cursos prácticos de costura y alfabetización básica. Las radios, suministradas por el Lyceum, transmitían programas elegidos para enseñar los nuevos principios a las reclusas. Los textos escogidos para los cursos de lectura ya contenían los principios para que las presas se instruyeran en las cuestiones morales y dejaran atrás su pasado criminal. Aliancistas y lyceumistas, preocupadas por la readaptación de las presas a la sociedad, llevaban historiales de salud, educación y conducta de cada reclusa en la cárcel, para que llegado el caso convencieran a sus empleadores para que les dieran trabajo. Para hacer de Guanabacoa un lugar saludable, las feministas enviaron a especialistas para asesorar a los funcionarios de la cárcel en materia de patios de ejercicios, aseos y cocinas. Colocaron a sus propios representantes en el Consejo Asesor Penal para asesorar sobre las cuestiones legales y de rehabilitación de las mujeres. Pagaron además a un profesor de educación física para que enseñara ejercicios de gimnasia a las presas. Durante las vacaciones, muchas feministas iban voluntariamente a las cárceles y llevaban regalos para las reclusas y sus hijos. En las fiestas de Navidad solía haber música, juegos, premios, intercambio de regalos y lecturas de inspiración” (Stoner 1991: 198-199).

⁴⁰² Según Julio César González Pagés “en Cuba el feminismo cumplió un papel revolucionario al permitir la obtención de importantes reivindicaciones en fechas muy tempranas, tales como la Ley de la

Domínguez Navarro. El llamamiento a todas las mujeres de Cuba para que se unieran a la institución se hizo público el 8 de septiembre de ese mismo año; en él se instaba a que la mujer –de cualquier etnia y condición social– se afiliase a la Alianza, pues era un deber prácticamente inapelable:

Compañera de todas las razas, de todas las clases sociales;
tú, blanca como Martí y Agramonte;
tú, negra como Moncada y Maceo; [...]

El momento de emancipar a la mujer ha llegado ya. La victoria será nuestra.
[...]

Para las cubanas de ahora, ingresar en las filas de la Alianza con su sed de justicia por bandera, y su amor a la patria por escudo, es de inaplazable cumplimiento. (Domínguez Navarro 1971: 119-120)

La convulsión que vivía el país durante esos años –distintas organizaciones estudiantiles y universitarias habían comenzado sus protestas contra la dictadura del general Gerardo Machado⁴⁰³– provocó que muchas mujeres se unieran a las filas revolucionarias y defendiera no solo sus derechos sino también la libertad del pueblo. Ofelia Domínguez se distanció entonces de la Alianza Nacional Feminista por sus enfrentamientos internos para crear la Unión Laborista de Mujeres –que quedó legalmente constituida el 16 de mayo de 1930–, institución que poseía un mayor compromiso político vinculado a la realidad del momento⁴⁰⁴:

Patria Potestad (1917), la Ley del Divorcio (1918) y la Ley del Sufragio Femenino (1934)” (González Pagés 2003: 5).

⁴⁰³ El Directorio Estudiantil Universitario de 1930 –del que formó parte Pablo de la Torriente y Carlos Prío Socarrás, entre otros– fue uno de los grupos revolucionarios antimachadistas más relevantes. Según la investigadora Ana Cairo “el DEU de 1930 tiene como antecedente directo el de 1927 (integrado por los estudiantes que protestan contra la reforma constitucional para prorrogar el machadato)” (Cairo 1976: 66); parte del grupo se separó de la organización y formó el Ala Izquierda Estudiantil en 1931, cuyo objetivo era “enmarcar la lucha antimachadista de los estudiantes dentro del combate por la realización de una revolución democrática antimperalista” (67).

⁴⁰⁴ Algunas de las mujeres que formaron parte de la Unión Laborista fueron encarceladas en los primeros años de la década del treinta por sus actividades revolucionarias; tal fue el caso de la Dra. Bertha Darder Babé (secretaria general); Rosa Lèclere (vice-tesorera) y, como ya mencionamos, Ofelia Domínguez Navarro (presidenta).

La nueva organización se denominó Unión laborista de mujeres y a ella podían pertenecer todas las mujeres dispuestas a luchar por un amplio programa de reivindicaciones que iba más allá del marco delimitado del feminismo que dejamos atrás con la Alianza nacional feminista. Entrábamos en el amplio campo de la lucha anti-imperialista y por demandas generales para el pueblo de Cuba.

Las demandas que presentamos en favor de la trabajadora en general se debe al hecho de no haber estado estas aún organizadas en esa época. Todavía ni los mismos obreros se apresuraban a promover la sindicalización de la trabajadora. (160)

Tras el asesinato del 30 de septiembre de 1930 del estudiante Rafael Trejo en la marcha estudiantil convocada para ese día en la Universidad Nacional, distintas mujeres se unieron y fundaron un Comité Organizador del Homenaje a Trejo. Pablo de la Torriente Brau, en su artículo “Las mujeres contra Machado”, refleja la obstinación de este conjunto de intelectuales feministas y revolucionarias –entre ellas, Teté Casuso, Loló de la Torriente, Flora Díaz Parrado, Ofelia Rodríguez Acosta y Ofelia Domínguez Navarro– por realizar dicho homenaje y las negativas que enfrentaron por parte de diferentes instituciones por considerarlo un acto antimachadista, aunque finalmente pudo llevarse a cabo en el Campamento de Columbia: “*Bohemia* quiere que ahora, cuando por todos lados se están sacando a ventilar ‘los datos para la historia’, como si hubiera el presentimiento unánime de que todo esto no va a terminar con el golpetazo final que la sangre derramada exige, se ponga a la vista del público la intimidad de la acción desde algunos puntos formidables, que han desarrollado las mujeres en esta última faz de la lucha contra la tiranía de Machado” (Torriente Brau 2009: 88).

La vinculación del Directorio Estudiantil Universitario con la Unión Laborista de Mujeres provocó que el mismo día del 3 de enero de 1930 fueran apresados miembros de ambas organizaciones en la casa del escritor y periodista Rafael Suárez Solís, donde se había planeado una reunión del Directorio. Ofelia Domínguez Navarro fue arrestada y llevada a presidio junto a los estudiantes en una de las dos jaulas que dispuso la

policía, mientras las voces de los arrestados clamaban⁴⁰⁵ por el cese de la dictadura y de su principal ejecutor, Gerardo Machado: “Desde la casa de Línea No. 106, hasta la cárcel, el griterío era imponente, dominando los gritos de ¡Abajo el tirano...!, ¡Abajo el asesino...!, ¡Abajo el imperialismo yankee...! De pronto la voz fuerte y vibrante de Torriente Brau, preguntó ¿Quién mató a Mella? Un coro de voces de una y otra Jaula contestó ¡Machado, Machado! Así siguió la interrogación sobre distintos asesinatos del tirano” (Domínguez Navarro 1971: 198).



Carteles, 28 enero 1934. Grupo de presas políticas al salir de la cárcel de Guanabacoa.

Ana Quintana, otra de las presas políticas de la época –reclusa en Guanabacoa y Nueva Gerona junto a las hermanas Shelton, Ofelia Domínguez y Rosa Pastora Lèclere– publicaría en la revista *Carteles* –del 21 de enero al 8 de abril de 1934⁴⁰⁶– una serie de

⁴⁰⁵ Pablo de la Torriente también reflejó en la primera parte de su serie “105 días presos” el clamor popular y los gritos de los presos políticos que acusaban de asesinatos a Machado y a sus acólitos. De hecho, la última parte de esta primera sección se subtitula “¡Gritos, gritos, gritos”: “Y apenas entramos en las jaulas, Guillot, que llegó a la casa cuando ya la policía había entrado por el fondo, comenzó una serie de gritos tan tremendos, coreados por todos, que le valieron entre nosotros, para siempre, el título de ‘hombre-grito’. Así, dando gritos desaforados, como si fuéramos locos; ‘recorrimos las estaciones’” (Torriente Brau 2009: 6).

⁴⁰⁶ A partir del derrocamiento de la dictadura de Gerardo Machado en agosto de 1933, se experimenta un aumento de publicaciones sobre testimonios carcelarios. La serie de Ana Quintana coincidiría en *Carteles* con la publicación de las crónicas de Carlos Montenegro sobre el Presidio Modelo de Isla de Pinos “‘Suicidados’”, “‘Fugados’” y Enterrados Vivos. Una serie sobre los horrores de Cambray” (*Carteles*, del 17 de diciembre de 1933 al 18 de febrero de 1934), a la que seguiría “Soy un fugitivo de Presidio Modelo” de Carlos Duque de Estrada, publicada también en *Carteles* del 25 de febrero al 1 de

artículos bajo el título “La mujer en la Revolución”, donde se reivindicaba el papel activo de la mujer como protagonista en el conflicto de los años treinta:

La mujer cubana prestó su concurso enérgico, decidido, eficaz, a la cruenta lucha sostenida durante varios años de modo heroico contra el despotismo machadista. Y prestó su ayuda a la obra de liberación desde todos los sectores de la lucha: la tribuna, la prensa, los tribunales de justicia, los actos de calle, la propaganda y la acción.

Demostró de manera irrefutable que posee en alto grado el valor cívico necesario para pedir el restablecimiento de las libertades públicas conculcadas, el valor físico indispensable para sufrir sin claudicar agresiones, encarcelamientos, vejámenes y el valor moral para sin desmayo ver caer mortalmente herido en la lucha esposos, hijos, hermanos, compañeros...

El grupo femenino al que pertenecí y del que puedo hablar con exactitud, estuvo siempre en directo contacto con la juventud masculina que encabezó el ejército que tuvo en jaque durante años al Gobierno tiránico de Machado, hasta su derrocamiento, prestándole constante ayuda en sus esfuerzos. (Quintana 1934: 22)

2.3.2. El testimonio de una presa política: *De 6 a 6. La vida en las prisiones cubanas*

Más allá de la lectura política que podamos realizar del testimonio de Ofelia Domínguez Navarro –en el que se alude, no solo a la lucha revolucionaria de los años treinta, sino también a la ideología marxista que la autora maduró en presidio junto a otras presas políticas, al antimperialismo y a la Unión Soviética como modelo ejemplar socialista de sistema penitenciario–, nos interesa el análisis de este texto como revelación de un microcosmos carcelario habitado por mujeres en el que el elemento corporal cobra entero protagonismo –a través de la sexualidad, las enfermedades o la maternidad–, y donde la propia corporalidad femenina será límite y reflejo de una prisión simbólica en el espacio social.

abril de 1934, y el artículo de Aureliano Sánchez Arango, “Hombres-fardos”, publicado el 15 de abril de 1934 en esa misma revista.

El testimonio de las diversas prisiones que sufrió la abogada y feminista cubana fue publicado en el periódico *Ahora*⁴⁰⁷ del 1 de abril al 20 de mayo de 1934 en la serie “De 6 a 6”, cuyo título hace referencia al disciplinamiento carcelario sostenido en la cárcel de Guanabacoa, donde las presas se levantaban a las seis de la mañana y terminaban su jornada a las seis de la tarde. En 1937, Ofelia Domínguez publicaría en México⁴⁰⁸ estos artículos en forma de libro bajo el título *De 6 a 6. La vida en las prisiones cubanas*⁴⁰⁹, aunando el relato testimonial de la prisión política con un estudio sociológico y psicológico de algunas presidiarias y con varias reflexiones sobre el encierro desde una perspectiva feminista.

⁴⁰⁷ El diario *Ahora*, dirigido por el escritor Guillermo Martínez Márquez, fue una publicación de gran peso en la época revolucionaria cubana –llegó incluso a subtitularse “El Periódico de la Revolución” (Hernández Otero 2001: xxv)–. Allí colaboraría frecuentemente Pablo de la Torriente Brau, que publicó en sus páginas la serie “La isla de los 500 asesinatos” del 8 al 24 de enero de 1934 –antecedente de su libro *Presidio Modelo*– junto a fotografías de los distintos lugares que conformaban el establecimiento penitenciario y de los protagonistas de su relato.

⁴⁰⁸ La escritora, feminista y revolucionaria cubana Loló de la Torriente, durante su exilio, escribiría una halagadora reseña del libro en el diario mexicano *El Nacional*, aunque echaba en falta la propuesta de soluciones ante el problema del trabajo, la educación y disciplina en las cárceles cubanas: “Una mujer, luchadora, infatigable, ha escrito un libro sobre las prisiones. Ofelia Domínguez Navarro ha expuesto, en unas cuantas páginas, todo lo que hay de suicida, de doliente y de negativo en las prisiones de su país. [...] Un libro de experiencias personales: narrativo siempre, un poco lírico a ratos y exento, en lo general, de orientaciones que bien pudo ofrecernos el talento de la autora” (Torriente Urdivia 1937: 3).

⁴⁰⁹ En el libro la autora añadió a los artículos de *Ahora* un capítulo titulado “El terror en 1937”, en el que denunciaba la barbarie continuada que no había podido frenar la fallida revolución del treinta. En ese mismo año, la revista *Mediodía* publicó varios artículos vinculados con la petición de una mejora en las instalaciones presidiarias y de una reforma penitenciaria. Carlos Rafael Rodríguez escribió, el 25 de abril de 1937, “La Habana necesita un Vivac humano”, donde exponía las condiciones deplorables e insalubres del Vivac de La Habana y solicitaba un cambio urgente: “Es necesario, es inaplazable que el Consistorio habanero –que es responsable de ello– incluya en sus Presupuestos un crédito capaz de satisfacer siquiera las necesidades materiales del Vivac de esta ciudad y especialmente debe resolverse SU RÁPIDO TRASLADO PARA OTRO LOCAL MÁS APROPIADO, MÁS ACORDE CON LAS NECESIDADES HUMANAS [...] PORQUE ES IMPRESCINDIBLE LA CONSTRUCCIÓN DE UN DEPARTAMENTO DE PREVENTIVA MODERNO, MODELO, A TONO CON EL RANGO DE LA CAPITAL DE LA REPÚBLICA” (Rodríguez 1937: 1). Por su parte, Mirta Aguirre publicó también en *Mediodía*, el 15 de abril de 1937, el artículo “Una penitenciaría para mujeres”, en el que alude directamente a la Cárcel de Guanabacoa y a las terribles condiciones en las que vivían las presidiarias –“un lugar de hacinamiento de mujeres delincuentes, un centro de contagio y contaminación de toda clase de enfermedades, una vergüenza social para Cuba”–, al mismo tiempo que, tras aludir al fracaso del “Presidio Modelo” de Isla de Pinos, solicita una reforma penitenciaria: “Nos regimos por un Código de 1870 calcado a su vez en el que nos regía en 1948. La reforma penitenciaria [...] tiene que contar con edificios modelo que hagan posible su aplicación. Pero en modo alguno esos edificios, cosa exterior y objetiva, pueden ser confundidos con ella. [...] Nosotros creemos que es urgente un estado de opinión que favorezca la realización de la reforma penitenciaria en nuestro país. [...] Hay que hacer de la modificación de nuestros sistemas penales cuestión de decoro nacional. [...] Es preciso aunar esfuerzos para que Cuba tenga por fin un sistema penitenciario que la permita, en este aspecto, alternar con las naciones civilizadas. Es preciso colocar a nuestro país a la altura a que se encuentra hoy el moderno Derecho Penal” (Aguirre 1937: 12).

El libro consta de un prólogo de la psiquiatra feminista mexicana Matilde Rodríguez Cabo⁴¹⁰ –que destaca la exposición real, sincera, profunda y valiente de la abogada cubana sobre “la etiología y la patogenia sociales de las lacras que exhibe”⁴¹¹ (3) desde una visión criminológica y penitenciaria⁴¹²–, y de una reseña publicada en el diario *El Nacional* de México, en febrero de 1937, por el escritor mexicano José Mancisidor, quien considera que Ofelia Domínguez ha encontrado el camino de su propia liberación a través de la conciencia revolucionaria e ideología marxista adquirida en su experiencia carcelaria⁴¹³.

⁴¹⁰ La doctora resalta en el prólogo los “ejemplares psiquiátricos” que Ofelia Domínguez ha trasladado a su testimonio y que podrían encontrarse también en cualquier reclusorio para enfermos mentales. En este sentido, debemos señalar la relación que, en numerosas ocasiones, se ha establecido entre los reclusorios mentales y el presidio –entre locura y crimen–, tanto espacialmente –Jeremy Bentham en *Panóptico*, Erving Goffman en *Asylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*–, como desde el punto de vista de los reclusos/pacientes –Foucault, José Chelala en *Reacciones mentales, psíquicas y sexuales en nuestras prisiones* (1941), Armando de Córdova y Quesada en *La locura en Cuba* (1940)–. Por otro lado, Rodríguez Cabo hace referencia a las “escenas dantescas” (3) que reproduce la autora en su libro –la prisión vinculada a un submundo y el intertexto de Dante de nuevo presente–, y critica el automatismo al que son sometidos los prisioneros –“reclusos autómatas estigmatizados” (7)–, el cual se vincula con la despersonalización y objetualización que viven en presidio. Por último, Fernando Ortiz –principal incitador de una reforma penitenciaria en Cuba– sacó a la luz también en *Mediodía*, el 21 de marzo de 1938, el artículo “Para la reforma carcelaria” (Ortiz 1938: 13).

⁴¹¹ Habrá en el relato una proyección de la “enfermedad social” –la dictadura, el capitalismo– en el espacio presidiario. Ofelia Domínguez argumenta esquemáticamente que las cárceles y el sistema penitenciario de los países capitalistas son ineficientes –el capitalismo sería el motor del delito y causa última de ese terrible sistema carcelario–, mientras que las prisiones de la URSS son verdaderamente regeneradoras y poseen unos métodos penitenciarios eficaces.

⁴¹² La doctora, además, le concede plena legitimidad al testimonio de Ofelia Domínguez por su propia experiencia carcelaria pero también por su bagaje cultural y revolucionario; su condición de testigo “culto” le concede a su escritura un mayor grado de autoridad: “Nadie, mejor que Ofelia Domínguez para tratar el tema que nos presenta: mujer inteligente, profundamente humana, con la amplia preparación que dan los conocimientos adquiridos en las aulas y los más valiosos aún recogidos en su accidentado batallar de militante revolucionaria, describe y comenta admirablemente las escenas dantescas que vio y vivió en las prisiones de su patria. [...] Para describir el ambiente carcelario se necesita un gran espíritu de observación y profundos conocimientos en psicología y psiquiatría, cosas ambas que revela la autora” (3-4).

⁴¹³ En Cuba, la revista *Mediodía* publicó el 20 de julio de 1937 esta misma reseña del novelista mexicano, titulada “Sobre un libro de Ofelia Domínguez Navarro”. Al igual que la doctora Matilde Rodríguez, José Mancisidor hace referencia al espacio infernal carcelario y a los círculos dantescos donde se mueven las criminales que Ofelia Domínguez observa y describe: “tipos lombrosianos encerrados en los círculos de su infierno, a quienes el capitalismo ha aplastado de tal manera” (Mancisidor 1937: 8). En la reseña se resalta la concepción de la autora del sistema penitenciario como “engranaje de la maquinaria social” y su inutilidad regeneradora: “Ofelia Domínguez, la doctora Rodríguez Cabo, las luchadoras cubanas contra el ‘machadato’ comprenden, por diversos medios, que la prisión, dentro de nuestros países dominados, es solo un medio de represión para cortar en el hombre las alas que pudieran remontarlo hasta las cumbres del futuro. Podrán estas cárceles y prisiones lograr ciertos beneficios de higiene o sanitarios, pero en el fondo, como organización que corresponde al actual sistema de explotación económico-social, son solamente aparatos que ahogan el esfuerzo creador del hombre” (8).

De 6 a 6 está dividido en dos secciones: una primera parte centrada en la mujer presa –su psicología, necesidades y hábitos en su vida en prisión– que consta de ocho capítulos: “Guanabacoa”, “La Santería”, “Las Tánganas”, “Ambiente”, “Drogas y aberraciones sexuales”, “El contagio venéreo”, “Policías, calabozos y escoltas” y “Consideraciones generales”; y una segunda parte, en la que Ofelia Domínguez narra su recorrido como revolucionaria política por las distintas prisiones habaneras durante la década del treinta, que consta de diez capítulos: “La prisión política”, “Primera prisión. Príncipe”, “Otra vez al Castillo del Príncipe”, “Salón de penados del Calixto García”, “Desacato y nueva prisión”, “La prisión política en Guanabacoa”, “Salvajada de la tiranía”, “Cuarta prisión. Guanabacoa”, “Retazos de la vida carcelaria. María Clemencia” y “El terror en 1937”. Asimismo, se incorpora al final del libro una sección de “Vocabulario” con distintos términos y expresiones populares o del ámbito carcelario –sustraídos de distintas partes del texto–, que la autora consideró necesario incluir para facilitar la lectura.

2.3.2.1. Narrar desde el cuerpo. La cárcel como enfermedad

El testimonio carcelario de Ofelia Domínguez toma como punto de partida su experiencia corporal⁴¹⁴; es un relato donde se vive o experimenta la cárcel desde lo sensorial. Afirmaciones como “Lo que viví, miré y oí; lo que pienso y siento, eso traeré a este trabajo” (17) o “De seis a seis, he vivido y he sentido hasta los huesos, todo lo que relataré bajo este epígrafe” (20), se vinculan con el concepto de “memoria

⁴¹⁴ Ya comentamos en el capítulo de Carlos Montenegro cómo según la investigadora Isabella Camera d’ Afflitto en “Prison Narratives: Autography and Fiction”, la experiencia carcelaria se vive desde el cuerpo: “The body never forgets the sensations it has felt [...] Even though one may make an effort in order to forget, everything is written into one’s body, which will never forget” (1997: 149).

sensible”⁴¹⁵, pues el testigo vive y reproduce textualmente su experiencia desde el cuerpo, desde un recuerdo sensorial o sensible. La investigadora Elissa D. Gelfand, en su libro *Imagination in Confinement. Women’s writings from French prisons*, alude a esta fijación corporal en la escritura femenina: “The imprisoned body has been ignored and engulfed by the superior mind. For imprisoned women, mind and body have never existed in this same relationship; rather, their corporality has been emphasized, as it has been for all women” (Gelfand 1983: 21). Toda la narración del libro de Domínguez Navarro está impregnada de esta corporeización, por lo que el texto funciona como una escritura del cuerpo-mujer en el que se imprime su individualidad y se rebela ante el posicionamiento social impuesto.

La génesis del libro comenzó con unas anotaciones que la autora realizó, mientras se encontraba presa, para “ahondar en el ambiente” y que posteriormente utilizó como estímulo mnemotécnico para desarrollar la escritura del texto:

Anoté las impresiones tal como se producían. Intimé con las presas comunes, burlando la incomunicación a que nos sometía una orden gubernamental arbitraria. Vi de cerca a la empleomanía. Conocí de la incuria, el despojo y el abuso, como arma oficial. Opiniones, juicios, anécdotas, deducciones, de todo fui dejando notas. Por ellas, que van abriendo surcos en la memoria, se me facilita la labor. (17)

Ofelia Domínguez se autolegitima como voz que posee autoridad para testimoniar debido a su vivencia –interior, sensible, corporal– como presidiaria. Sin embargo, el simple testigo observador –que representará, por ejemplo, Ángeles Caiñas– no posee para la autora esa legitimidad del “verdadero” testigo, pues carece de una visión totalizadora de la experiencia en el espacio presidiario⁴¹⁶:

⁴¹⁵ Este término ha sido utilizado por Valeria Añón para el estudio de las crónicas mestizas del Inca Garcilaso (Añón 2014: 14).

⁴¹⁶ Ella misma fue testigo observador antes de ingresar en la cárcel como presa política y considera que esa experiencia fue parcial y, de cierto modo, falseada: “Cuando venía como profesional, el jefe solo me presentaba las excelencias de la casa. Mi curiosidad me exponía a un doble engaño: el de estos

La cárcel no puede ser descrita con exactitud por ningún visitante de paso. Hay que vivirla, respirar su atmósfera, gustar de su sabor amargo. La visión brutal de cuerpos desgarrados por la sífilis y de cerebros entenebrecidos por todas las taras, no la puede captar el que visita la prisión guiado por las autoridades carcelarias. (17)

A pesar de que Ofelia Domínguez afirma que presas comunes y políticas son equiparables –“una sentencia condenatoria nos nivela a todas. Una presa política es, simplemente, una presa” (40)–, en la narración de la primera sección existe un distanciamiento con respecto a las “otras”⁴¹⁷ –presas comunes que representarían sujetos “subalternos” incapaces de narrarse (Beverley 1987: 153-168)– que se manifiesta espacialmente en el relato por el lugar que ambas ocupan en la prisión: las presas políticas se sitúan en el piso superior de la cárcel⁴¹⁸ y observan desde arriba a aquellas presas comunes que se desvirtúan, pervierten o deforman. La aproximación hacia ellas se realizará a través de la mirada –“Podemos internarnos en el laberinto de estas vidas y observar de cerca la entraña macerada de este aglutinamiento” (40)– desde esa otra especialidad que ocupan: “Una mañana sorprendimos a una penada que sabíamos enferma, colando un jarro de agua en el camisón que traía puesto. Desde arriba le gritamos llamándole la atención sobre lo que hacía” (48). La condición de observadoras de las presas políticas se explicita en el capítulo “El contagio venéreo”, donde observan a mujeres y niños enfermos como si asistieran a un espectáculo doloroso⁴¹⁹; son

serviles asalariados, abotargados de miedo o de maldad, y el de las penadas, que en su desconfianza instintiva, siempre mentían” (17-18).

⁴¹⁷ A pesar de esta distancia que se establece con las presas comunes existe un acercamiento y una empatía hacia ellas, por lo que Domínguez Navarro se duele de su sufrimiento: “El hambre y la pereza racionalizadas constituyen una peculiaridad del penal. Cómo duele ver a estas pobres mujeres devorar con avidez el pan duro, que tienen que humedecer en agua. Maravilla hasta qué extremos de mansedumbre, conduce al ser humano el complejo de inferioridad” (34).

⁴¹⁸ Las presas políticas se encuentran dentro de la prisión pero en su interior ocupan un espacio distanciado del de las presas comunes –aquellas se sitúan en el piso superior–, lo que indica, por otro lado, su diferenciación como sujetos: las presas políticas son sujetos privilegiados por su capacidad de narrar y su formación cultural y política, y representan al cuerpo rebelde y subversivo femenino frente a al cuerpo sumiso y doblegado de la mayoría de presas comunes.

⁴¹⁹ La autora textualiza el dolor de las presas comunes desde la representación del cuerpo enfermo, proyectando la enfermedad en el cuerpo orgánico que conforma el presidio y en el cuerpo social cubano.

observadoras-espectadoras de una escena que toma tintes de irrealidad por lo dramático de su contenido: “Para hacernos más doloroso el espectáculo, el sufrimiento ha impreso en la cara de la enfermita tal sello de comprensión e inteligencia, que cuando la miramos a los ojos, grandes y azules, nos parece sentir el reproche callado de su espantosa miseria humana” (47). En este sentido, el presidio se convierte en un espacio performativo donde las presas políticas asisten al espectáculo del horror y la miseria del cuerpo humano. Cristóbal Pera dedica un capítulo en su estudio *Pensar desde el cuerpo* al “cuerpo como espectáculo”, en el que analiza las relaciones entre espectador/espectáculo corporal, que podríamos proyectar en el testimonio de Ofelia Domínguez aunque, en este caso, no exista una premeditación por mostrar el cuerpo, pues es el espacio de encierro el que en realidad genera ese espectáculo corporal: “Cuando las actuaciones de un cuerpo, o de varios cuerpos, trascienden lo cotidiano y se despliegan en un acotado espacio vacío, aunque sea muy breve, con la premeditada intención de captar las miradas de otros cuerpos, hasta provocar que se agrupen a su alrededor, esas actuaciones se convierten en espectáculos, y quienes contemplan sin pasar de largo –con voluntad de mirar– se transforman en espectadores (del latín *spectare*, mirar)” (Pera 2006: 101). La condición de mirar al otro como espectadores de una tragedia –observar su dolor, convertido este en espectáculo–, es desarrollada también por Susan Sontag en su estudio sobre la fotografía titulado *Ante el dolor de los demás*, del original *Regarding the Pain of Others* (2003).

En las siguientes páginas, partimos de la imagen metafórica de la prisión como un útero –“the concrete womb of prison” en palabras de Kathryn Watterson (Sheffler 2002: XXIII)– para desarrollar la textualidad corporal femenina en la que se inscribe el testimonio de Ofelia Domínguez y su visión del espacio carcelario como un cuerpo enfermo. El “redondo y apacible vientre” al que aludía el poema “Eres parte de mí”, del

cubano y ex-presó político Ernesto Díaz Rodríguez –donde se concibe la prisión como vientre materno–, evoca todo un conjunto de significaciones corporales y femeninas en la escritura del espacio carcelario: “Porque me dueles / como carne desgarrada sobre hueso roto/ eres parte de mí./ Amo tu redondo y apacible vientre,/ porque me hace recordar/ el seno/ donde mi madre me hizo niño/ para que tú me hicieras hombre” (Díaz Rodríguez 1977 : 16).

Ofelia Domínguez realiza a través de la escritura una penetración total –y como hemos dicho, corporal– al interior del presidio, representado a su vez como organismo⁴²⁰ o cuerpo vivo y humanizado –en ocasiones, también animalizado– por los actos de trasudar, tragar o vomitar. La autora describe el ambiente de la prisión por su densidad –“casi podemos aprisionarlo con la mano” (24)–; en ella todo está contaminado por distintos elementos –odio, lujuria o venganza– que forman parte de la monstruosidad que la alimenta: “En el penal el ambiente es caliginoso, áspero, agrio. Trasuda rencor, odio, lujuria, resentimiento, venganza. Hasta la risa tiene un raro sabor” (33). Nos situamos desde la perspectiva de la autora –la mirada que se dirige de arriba hacia abajo– en el subsuelo carcelario –parejo al inframundo dantesco que ya analizamos en la cuentística de Montenegro–, en esa “entraña envenenada” desde donde “sube el vaho que respiramos” (33)⁴²¹.

El principal objetivo del libro es descubrir –revelar, sacar a la luz públicamente– la lacra social y oculta que representa el presidio de mujeres y que la autora denomina

⁴²⁰ Por otro lado, la autora realiza también una representación de la cárcel como un organismo formado por distintas capas, asimilando el espacio presidiario al órgano de la piel. Llega a afirmar que la tångana y la santería están “a flor de piel” y que existen otros elementos dentro del universo carcelario que se sitúan en un nivel más profundo y oculto. En este sentido, su representación del espacio carcelario podría compararse con el estudio del espacio en capas –en cinco pieles– que realiza el pintor Hunderwasser: “The five skins: 1 epidermis, 2 clothes, 3 houses, 4 identity, 5 earth” (Restany 2003: 15).

⁴²¹ Como ya analizamos, la referencia al arriba/abajo viene supeditada por la espacialidad que ocupan las presas políticas entre las cuales la misma Ofelia Domínguez se encuentra; esa altura representa la situación de superioridad desde la que narra como presa política. Asimismo, el “abajo” representará el inframundo de las presas comunes que ella es capaz de observar –y con las cuales es capaz, incluso, de empatizar– desde su atalaya de presa política pero sin participar en él.

“pudridero”, “vertedero” o “estercolero”: “Lo que viví, miré y oí; lo que pienso y siento, esto traeré a este trabajo, guiada por el propósito de dar a conocer en toda su repelente desnudez, ese pudridero que se denomina oficialmente *Prisión Nacional de Mujeres*” (17). Tras la introspección y el ahondamiento en el universo carcelario –cuyo encierro, por otro lado, ha ayudado a la autora a liberarse de inquietudes y contradicciones⁴²²– la voz narrativa afirma: “Fregada y limpia, tras el escombros de los prejuicios, traigo a la calle la verdad arrancada a los mugrosos muros de la cárcel” (20). La putrefacción a la que alude la autora tiene una vinculación esencial con el concepto del *homo sacer* –cuya vida “puede ser eliminada impunemente” (Agamben 1998: 176)– y con el análisis de la figura del llamado “musulmán” de los campos de concentración –el “no-hombre”, muerto en vida, “fantasma” (Agamben 2005: 47, 52)– que desarrolla Giorgio Agamben en sus libros *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita* (1995) y *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone* (1998). La representación del prisionero como muerto en vida y del espacio presidiario como mortuorio –que ya analizamos también en la narrativa de Carlos Montenegro– se proyecta en el texto de Ofelia Domínguez hacia la mujer prisionera que vive en ese “vertedero”, del que forma parte como detritus y en el que se pudre moral⁴²³ y físicamente:

En estos lugares se va dejando de ser humano. Se apaga toda aptitud inteligente frente a la vida. La mente se pervierte o se oscurece y el cuerpo se convierte en un foco de contagio. Torpemente se llena la cárcel de carne enferma y aquí, ni el cuerpo ni el espíritu reciben beneficio alguno. La pobreza humana se nos presenta en su raquítica y despreciable desnudez: ignorancia, robo, abuso, por parte de las autoridades de la cárcel. Las reclusas nos ofrecen anormalidades,

⁴²² Ofelia Domínguez encuentra un aspecto positivo en su confinamiento, pues declara en el texto que la entrada en ese espacio miserable y putrefacto “pone en fuga las últimas sombras y me libera definitivamente de la dolorosa inquietud” (20); en la prisión la autora maduró el fruto de “la ideología marxista” (65).

⁴²³ La autora señala el vacío mental de las presas comunes que simplemente siguen “el impulso ciego que les imprime el medio” (20) y en él se corrompen.

aberraciones sexuales, vicios, sífilis, etc. Fango⁴²⁴ podrido que se escurre por las rendijas de los cuerpos y de las almas. (34)

La cárcel es representada como un espacio donde no hay posibilidad de ocultar, donde el ser humano se muestra en su más amplia, dolorosa y sórdida desnudez: “aquí las cosas son, como son. La carroña tiene vida palpitante. Nada se oculta ni se disimula” (40). En *De 6 a 6* lo putrefacto, la carroña, lo más despreciable del ser humano se hace visible en el espacio carcelario –ante los ojos de la presa política que construye el relato– a través de la corporalidad y la psiquis de las penadas.

Parte de la putrefacción física observada por la autora vendrá representada por la enfermedad –presencia constante y obsesiva en el libro–, la cual desvirtúa la fisicidad de la mujer y la convierte en cuerpo deforme⁴²⁵, roto⁴²⁶ o fragmentado⁴²⁷. Surgen en la narración “cuerpos desgarrados por la sífilis” (17), mujeres “depauperadas y en ruinas por las enfermedades venéreas” (23) en una cárcel llena “de carne enferma” (34) donde “con indiferencia se asiste al martirio de la carne rota” (46). Esta referencia a lo carnal –más que a lo corpóreo– acentúa la objetualización o cosificación de la mujer y su reducción a puro desecho. La enfermedad de las prisioneras y de algunos de sus niños es percibida a través de la mirada –el ojo de la narradora como elemento que nos guía en una lectura de este cuerpo enfermo–, y trasladada al texto a través de un realismo cruel y descarnado:

⁴²⁴ El elemento del fango –el barro, la ciénaga– será utilizado en diversas partes del texto como representación de la caída de la mujer hacia lo más terrible de sí misma en ese medio miserable y abyecto: “desde el estercolero donde revuelven cuerpo y espíritu, con furia de bestias heridas, protestan sin saberlo del estúpido sistema carcelario. Es el pataleo en la ciénaga” (31). La suciedad, asimismo, subraya la “mancha” de la mujer presa y su desviación como cuerpo pervertido y amorfo en el interior del presidio.

⁴²⁵ La deformidad o amorfia también se aplicará moralmente y no solo desde el plano físico. Para Ofelia Domínguez, la mujer “normal” representa la deformación del ser mujer; su adaptabilidad o sumisión aceptada le impide desarrollarse libremente, la despersonaliza, corroe su identidad. Esta etiqueta de “normal” también la emplea la autora para referirse a la inclinación sexual de las penadas.

⁴²⁶ El mismo espacio carcelario provoca la fractura de la mujer dentro de la prisión, donde, según la autora, “todo se resquebraja, donde el propósito de la sanción penal es burla que chorrea sangre” (18).

⁴²⁷ Recordemos que la representación del espacio carcelario como espacio infernal dantesco viene acompañado de este imaginario en el que cuerpos despedazados, amputados o deformes pueblan el microcosmos de la prisión.

Se trata de una madre joven y de una hija de dos años, convertidas ambas en verdaderas piltrafas humanas. La niña es una heredo-sifilítica que no camina. Igual que la madre, tiene completamente podridas sus partes sexuales. La pobre mujer no conoce nada de asepsia y la falta de la más elemental higiene, recrudece el mal, haciendo intolerable la compañía de las dos. La criatura grita a ratos como una desesperada. Hay noches que las pasa íntegras en un grito y tienen que amarrarle las manitas para que no se haga sangre, allí donde la carne se le ulcera. [...]

Para hacernos más doloroso el espectáculo, el sufrimiento ha impreso en la cara de la enfermita tal sello de comprensión e inteligencia, que cuando la miramos a los ojos, grandes y azules, nos parece sentir el reproche callado de su espantosa miseria humana. A tal extremo impresiona su mirada, que una tarde me he detenido llena de turbación, al querer apartar de su contacto un niño que acababa de ingresar con su madre en el penal. Por donde esta infeliz se arrastra va dejando la huella purulenta de su paso. (46-47)

La visión de los niños sifilíticos y la indiferencia del penal ante el problema del contagio, provocan en la autora un malestar profundo que desemboca en el retrato espeluznante y brutal de estos cuerpos enfermos:

Más de diez niños conviven en la prisión. Con la boca llena de ulceraciones y los labios partidos y supurantes, estas mujeres los miman, los besan y los cargan. Algunas criaturas son raquílicas y enclenques. De todo el horror que es la cárcel, nada conmovió más profundamente nuestros sentimientos, como la tragedia de estas vidas que empiezan y que ya llevan en la sangre la sentencia de la muerte. [...]

Productos degenerados de la infección venérea, son las pobres criaturas engendradas en el vientre de la sifilítica: hijos estigmatizados, tarados física y mentalmente. No inquieta la interrogación que es un niño. Con indiferencia se asiste al martirio de la carne rota. *—El mal nos viene del cogollito—* nos repetía Amelia sentenciosamente. (45-46)

La narración de Ofelia Domínguez tiene una intención de denuncia y para ello utiliza una descripción desgarrada y truculenta de los cuerpos enfermos que ha observado en el presidio desde el piso superior donde se encontraban las presas políticas, y nos traslada textualmente su visión —desde su ojo hacia el ojo del lector—, recalcando la centralidad de la mirada en su narración⁴²⁸: “Parece cruda la narración,

⁴²⁸ Por otro lado, la insistencia en manifestar que ha visto con sus propios ojos la tragedia del presidio indica su preocupación por legitimar su testimonio como verdadero. Asimismo, según sus palabras no

pero prefiero relatar esto con los mismos caracteres brutales e hirientes con que lo vieron mis ojos” (48). La perspectiva sensorial desde la que parte como testigo en su escritura –lo que hemos llamado “narración desde el cuerpo”– también se ve proyectada en la descripción de la enfermedad dentro del espacio carcelario: “La sífilis en la prisión tiene olor y color. En el único departamento de la cárcel que esto se da en pequeña escala es en el de presidio. En la cárcel y vivac, la vemos vivir y desenvolverse” (48).

Aunque el testimonio de la autora sobre la enfermedad en el presidio se centre en la sífilis, podemos advertir que Ofelia Domínguez incluye dentro de esta categoría de “enfermedad” –desviación, dislocación– el comportamiento homosexual⁴²⁹. La autora alude a la perversión⁴³⁰ o la aberración sexual de las penadas⁴³¹ como consecuencia de

existe una mediación del ojo al texto –no se intenta suavizar la descripción– sino que este es una proyección directa del horror.

⁴²⁹Ya comentamos que en la novela de Carlos Montenegro *Hombres sin mujer* (1938) se identifica la práctica homoerótica como “la enfermedad del presidio” que el mismo medio carcelario genera: “No, no era aquello; no se hubiera sentido más feliz si aquella libertad ya le hubiera llegado a las manos; era lo otro, lo vergonzante, ¡la enfermedad del presidio!...” (Montenegro 1981: 125-126).

⁴³⁰En *Excesos del cuerpo: ficciones de contagio y enfermedad en América Latina* (2009), se alude al término de “perversión” y a su significación sexual vinculada con lo homosexual y con la enfermedad: “Por su parte, la perversión ha sido definida como desviación con respecto al acto sexual normativo. La enfermedad engloba variaciones eróticas tales como la homosexualidad, el fetichismo, la bestialidad, la pedofilia y el travestismo. [...] Con el psicoanálisis, se convierte en enfermedad sexual, precisada como regresión a un estadio anterior al ordenamiento libidinal que ocurre en la infancia” (14-15). Como apuntan los autores –Javier Guerrero y Nathalia Bouzaglo–, en 1973 la homosexualidad fue eliminada por la Asociación Americana de Psiquiatría de la lista de trastornos mentales (16).

⁴³¹La visión de Ofelia Domínguez en relación a la homosexualidad entre mujeres es prejuiciosa a pesar de la modernidad de su pensamiento en otros temas que afectaban directamente a la mujer, como los hijos ilegítimos o el divorcio. La autora realiza en el libro un retrato de una pareja de penadas en el que cada una representa un rol genérico distinto –hombre y mujer respectivamente–: “En efecto, se nos había informado sobre la índole de las relaciones entre Susana y la morena. Eran del *cuento*. Así se denominaban en el argot carcelario a las invertidas sexuales. En la pareja, Lorenza resultaba el hombre. Lo denunciaba su aire desenvuelto, su recia contextura y el peculiar desenfado del que oficia de conquistador. Lorenza era cínica y cruel cuando quería desprenderse de la amiga; tierna y dadivosa cuando se proponía atraer. Asistíamos a la ruptura. Las medias fueron el pretexto para que Susana, la infeliz viciosa, descargara cólera, celos e impotencia” (28). Por otro lado, cabe destacar que en el texto se alude a la persecución de la homosexualidad en presidio y se revela la mentalidad reaccionaria de la época: “La persecución a todo suceso con sentido sexual es una obsesión. Preocupa intensamente la caza solapada de frases y gestos cuya significación sea pecaminosa. Ponen en esta actividad un ahínco sostenido. Conocen al dedillo todas las anormalidades y jamás las mencionan por sus nombres, amparándose en un burdo pudor, tan estridente, que no escapa a la malicia de las presas” (51).

la reclusión sufrida; según la narradora, el encierro hiperboliza sus instintos, los cuales se manifiestan en un comportamiento lésbico “anormal” e “invertido”⁴³²:

Podemos conocer dentro de la cárcel, las más variadas y aborrecibles manifestaciones viciosas. Por dondequiera vemos la huella fisio-psíquica delatora. En el encierro, el vicio nos luce más exacerbado y repulsivo. [...]

Las consortes que están en armonía se van por algún rincón a su obsesión o se sientan en los bancos donde no se recatan a la vista de las demás penadas. Resulta entre ellas tan natural la homosexualidad, que una, a quien creíamos normal, me dice una tarde señalando otra muchacha de marcado tipo aniñado: —*A esa la estoy apalabreando y ya está medio comprometida conmigo*. [...]

La necesidad sexual, aquí donde no se permite la *visita conyugal*, despierta vicios solitarios y la homosexualidad, intensificándose las depravaciones y los vicios. (40, 42, 59)

En su ensayo “La enfermedad y sus metáforas”, Susan Sontag intenta esclarecer los mecanismos por los cuales la enfermedad se convierte en metáfora como manifestación de la descomposición y la destrucción individual o social:

Cualquier enfermedad importante cuyos orígenes sean oscuros y su tratamiento ineficaz tiende a hundirse en significados. En un principio se le asignan los horrores más hondos (la corrupción, la putrefacción, la polución, la anomia, la debilidad). La enfermedad misma se vuelve metáfora. Luego, en nombre de ella (es decir, usándola como metáfora) se atribuye ese horror a otras cosas, la enfermedad se adjetiva. Se dice que algo es enfermizo para decir que es repugnante o feo. (Sontag 2013: 71-72)

Ofelia Domínguez proyecta metafóricamente el concepto de enfermedad —como desvío o perversión— a la vivencia del encarcelamiento en su conjunto, por lo que considera la experiencia en prisión como una enfermedad en sí misma⁴³³. Nombra esta enfermedad del presidio con neologismos o términos vinculados a otras afecciones: “el

⁴³² Cabría destacar que a diferencia del testimonio de Ofelia Domínguez, el libro de la escritora chilena María Carolina Geel sobre el presidio *Cárcel de mujeres* (1956) introduce el tema de la homosexualidad femenina desde una perspectiva más abierta. En las palabras introductorias a una nueva edición del libro, Diamela Eltit afirma que con este texto “surge entonces la disposición lésbica, prácticamente ausente, hasta ese momento, en la literatura chilena. Más allá de las imágenes y las metáforas con las que el texto indica el amor entre mujeres, le correspondió a Geel horadar los tabúes sociales al asumir el lesbianismo como opción y práctica sexual” (Eltit 2000: 12).

⁴³³ Pablo de la Torriente Brau proyectará esta metafórica enfermedad del presidio en su imaginación y en su memoria: “Mi imaginación siempre padecerá de la enfermedad del presidio” (Torriente Brau 2010: 35)

mal de las galeras” (76), “carcelitis aguda, psicosis carcelaria, histeria, la rabia de la reja, etc., mil denominaciones recibe ese estado especial del espíritu y la conciencia, cuando se manifiesta rebelde en su impotencia y rompe todos los resortes de la normalidad” (31)⁴³⁴. La cárcel se convierte –dentro de esa concepción del espacio carcelario como cuerpo– en un espacio enfermizo, un cuerpo enfermo, que contagia, desvirtúa o envilece a todo aquel que lo habita. Así, la autora también habla de la “analgesia moral que caracteriza a la mayor parte de las penadas” (33), fruto de ese contagio de la enfermedad presidiaria, convertida en “señal del mal” (Sontag 2013: 96). La infección interna del presidio se manifiesta metafóricamente en el pus de su sangre – “Dinamismo en la psiquis y pus en la sangre (33)–, así como en llagas purulentas –“La cárcel arracima en sus entrañas todas las pústulas del sistema” (66)–.

Si “las metáforas patológicas siempre han servido para reforzar los cargos que se le hacen a la sociedad por su corrupción o injusticia” (Sontag 2013: 87), si “todas las enfermedades reproducen imaginarios vinculados a las tensiones sociales más diversas” (Guerrero; Bouzaglo 2009: 13), la sociedad está representada en *De 6 a 6* como cuerpo enfermo que permite y alimenta la enfermedad del presidio⁴³⁵: “Estas aberraciones destilan el ácido que corroe la conciencia moral de toda una sociedad desaprensiva y tolerante [...] Nuestra sociedad acepta la farsa. Del pus que destila, surgen esos caracteres amorfos del penal y de la calle y el engendro monstruoso de la santería” (24-25).

⁴³⁴ Del mismo modo, Reinaldo Arenas en su poemario *Leprosorio* (1990) –escrito a partir de su experiencia en la cárcel de Guanabacoa en 1973– también vincula el presidio con la enfermedad, como veremos en el capítulo “La letra que resiste: Reinaldo Arenas”.

⁴³⁵ Dado que en *Ofelia* hay un constante reflejo del espacio carcelario en el espacio social y viceversa –equipara la condición de la presa a la posición de la mujer en la sociedad–, también proyecta la enfermedad en un ámbito externo a la prisión.

2.3.2.2. Polifonía textual

La perspectiva narrativa del libro varía entre sus dos secciones, pues mientras que en la primera parte la escritora se sitúa como presa política desde la posición del testigo y como mediadora de la experiencia carcelaria de las presas comunes –utilizando en diversas ocasiones un “nosotras” que alude al conjunto de las compañeras revolucionarias–, en la segunda se sitúa entre un “yo” y un “nosotras” –también referido a las presas políticas– y su centro es la experiencia carcelaria propia vivida como revolucionaria en La Habana de la década del treinta.

Hay en el libro de Ofelia una perspectiva dada desde el grupo o conjunto donde en ocasiones la individualidad del “yo” se asimila a un “nosotras”, y que podríamos vincular con el concepto de “estética colectiva” trabajado también en el discurso carcelario: “Black prison writers began with the knowledge that prison was an updated form of slavery meant to control a whole people, not only an individual. The latter point of view generated a ‘collective aesthetic’ that identifies the writer as a representative of the people rather than as a solitary artist” (Scheffler 2002: XXIX). Ofelia Domínguez se alzaría como representante de las presas políticas por un lado, y como mediadora de las presas comunes de cuyo discurso se apropia como escritora –ahí se sitúa su status diferenciador– y que muestra públicamente. Esta oscilación continua de la voz testimonial entre un “yo” que reivindica su identidad personal –el yo de autora y penada, su historia personal– y un “nosotras” que engloba al conjunto de las presas políticas, también pone en evidencia el sujeto plural anunciado por Doris Sommer en “‘Not Just a Personal Story’: Women’s *Testimonios* and the Plural Self”, donde el “yo” testimonial representaría al conjunto del grupo: “The singular represents the plural not

because it replaces or subsumes the group but because the speaker is a distinguishable part of the whole” (Brodzki; Schenck 1988: 108).

El discurso de las presas comunes es incorporado al texto a través de la reproducción de diálogos, en los que se pone de manifiesto la importancia de la oralidad en el discurso carcelario, como ya vimos con Pablo de la Torriente Brau⁴³⁶. La prisión genera un “otro” lenguaje que supone una forma de resistencia ante el lenguaje oficial del poder hegemónico del sistema y una marca de identidad propia. De hecho, como ya anunciamos anteriormente, *De 6 a 6* introduce al final del libro una sección de “Vocabulario”, en la que alfabéticamente se insertan los nombres de distintas cárceles cubanas –Aldecoa, Atarés, Gaunabacoa o Guanajay– y de los más altos funcionarios de la época (policías, tenientes y supervisores) –Balmaseda, Calvo, Castell, Crespo, Díaz Galup, entre otros–, así como palabras y expresiones de la idiosincrasia popular cubana –“apatita”, “guataca”, “habitantes”–, afrocubana –“ecobia”, “Yemayá”–, o específicamente carcelarias –“papeleras”⁴³⁷–.

La incorporación de los diálogos transcritos en cursiva entre presas comunes o entre estas y las vigilantes, revela por un lado el bajo nivel cultural de las penadas y la violencia verbal utilizada –“*Mira que decir que yo le robé esos ripios. Eso de robar está bueno pa ti. Mira vieja que aquí toas nos conocemos y sabemos de la pata que cojea cada cual. Sale, hombre, sale*” (28)–, así como la autoridad ejercida a través de la palabra en la voz de las guardas: “*Que no te oiga hablar más [...] Aquí no hay más jefa que yo y el calabozo. Conmigo se acabaron las guapas*” (29); “*Conmigo te dejas de confianza, ¡atrevida! ¿Qué te has creído que eres igual que yo?*” (52). El texto, por lo

⁴³⁶ Sobre la importancia de la oralidad en prisión, Ioan Davies señalaba en *Writers in prison*: “Prison culture is everywhere an oral one, and until this century prisoners who could read or write were few. It is thus impossible to consider the written work without considering the oral, impossible to take the text without taking the context and the practice of the speaker” (Davies 1990: 9).

⁴³⁷ Según la definición de Domínguez Navarro, “en Guanabacoa se llama así a la presa designada para vigilar la galera” (127).

tanto, se construye desde la voz narrativa de un “yo” testigo pero también es atravesado por la voz de otras presas⁴³⁸, creando así un entramado textual complejo y plural que abarca de manera totalizadora el universo carcelario que pretende reflejar la autora.

2.3.2.3. “Cuerpo dócil” vs. “cuerpo rebelde”. El cuerpo como prisión

Los capítulos tercero, cuarto y séptimo de la primera parte, titulados “Las Tánganas”⁴³⁹, “Ambiente” y “Policías, calabozos y escoltas” respectivamente, reflejan la cotidianidad de la vida carcelaria y los distintos mecanismos de control y vigilancia ejercidos en la prisión. La descripción que realiza la autora de los primeros momentos de la mañana en la cárcel de mujeres viene caracterizada por la presencia del elemento sonoro dentro de esa experiencia sensorial de la que parte su narración:

Un solo timbrazo, largo y sostenido. Las seis. Murmullo de voces y de risas. El penal despierta. Se ha roto el silencio de doce horas. Las rejas, libres ya de los cerrojos, vomitan al patio el turbulento contenido de las galeras. Tableteos de chancletas de madera. Voces autoritarias de la policía. *¡El café! ¡Mi café!* Agua caliente y viscosa para los estómagos estragados por más de catorce horas de ayuno. Cuerpos que se desperezan y bocas sucias que se abren en pestilentes bostezos. Tal es el primer minuto después del timbrazo. (27)

El timbre adquiere una función esencial en el universo carcelario, ya que comunica distintas órdenes según su intensidad y número de toques⁴⁴⁰:

⁴³⁸ La incorporación de otras voces no solo se manifiesta en la transcripción oral de conversaciones de las presas comunes y de las vigilantes sino que en el capítulo “Retazos de la vida carcelaria. María Clemencia” se reproduce la carta de una expresa política que desde el exterior escribe a la autora.

⁴³⁹ La autora incluye el término “tánganas” en la sección de Vocabulario con esta definición: “Expresión popular con que se designa a los escándalos. Voy a dar una tångana, se dice cuando se va a pelear de palabra. Hay veces que las tånganas son colectivas y se pasa de las palabras a los hechos” (127).

⁴⁴⁰ En ocasiones, ante la imposibilidad de comunicación dentro de la prisión entre los mismos presidiarios, se genera un lenguaje no verbal a través del cual comunicarse. Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández recuerdan cómo se comunicaban a través de golpes en la pared –cada uno de los golpes se vinculaba a una letra del alfabeto– pues se encontraban en situación de incomunicación total: “Golpe a golpe nos abrimos una ventanita clandestina a la vida [...] Había que inventar un idioma; no

La única música de la prisión es el timbre. Este, con su lenguaje nervioso, nos habla a cada instante. Un timbrazo largo anuncia las seis, hora de levantarse o de engalanarse; uno corto, llamada a la cárcel; dos, a presidio; tres, llamada a una vigilante. Cuatro toques, llamada a la jefa, y cinco, para llamar al alcaide. El penal está reglamentado a golpes de timbre. La visita de algún personaje oficial es anunciada con gran estridencia timbresca. (34-35)

Las figuras que representan el orden y control en el presidio de mujeres son las vigilantes, los escoltas y los policías cuyo principal papel es el de “cancerberos”⁴⁴¹ (35). Ofelia Domínguez disecciona detalladamente, como presa política, las fuerzas de poder que rigen el espacio carcelario y que imponen su autoridad principalmente a través de la violencia. El tratamiento de inferioridad que los superiores utilizan con las reclusas se manifiesta a través de los diálogos que Ofelia Domínguez transcribe a partir de sus notas: “*Aquí no manda nadie más que yo, ¿o es que te crees que vienes aquí a hacer tu gusto*” (50). El mal uso de la autoridad y el abuso se concentran en un odio lacerante que, según la autora, se respira en la atmósfera, “un odio que vive” como organismo y que se transpira también en el texto:

Me veo precisada por la finalidad de esta labor a no silenciar, aunque ello pugne con mi natural delicadeza, esos extremos personales. No es un trabajo de puro entretenimiento el que realizo. Es un escombreo necesario. No importa que duela. Se trata de una institución que aun mantiene viva una estructura torpe y angosta, que emplea en su dirección y gobierno elemento retardatarios y nada idóneos. (51)

Domínguez Navarro acusa a las vigilantes de servilismo, hipocresía y delación, aunque también se desprende de su discurso la idea de que estas mujeres son simples

teníamos claves previas [...] Entonces el primer código que se me ocurrió inventar fue simplemente tomar el alfabeto, contar las letras y: a la ‘a’ un golpe, a la ‘b’ dos golpes, a la ‘c’ tres golpes” (Rosencof; Fernández Huidobro 1993: 31, 33).

⁴⁴¹ La etimología de la palabra –“de *can* y *Cerbera*, perro de tres cabezas que guardaba la puerta de los infiernos” (RAE)– nos lleva directamente a la vinculación del espacio carcelario como Infierno y, por tanto, a su intertextualidad con el texto de Dante.

instrumentos de un sistema que las ha moldeado según unos parámetros de barbarie deshumanizada⁴⁴²:

Experimentamos un malsano deseo de ofender, de mortificar, sobre todo, a estas vigilantes que acechan y vigilan todos nuestros actos⁴⁴³, que comen de lo nuestro a escondidas, en los rincones de la galera, aceptando cuanta golosina y regalo les hacíamos, para ir, todavía con la boca grasienta, a depositar en los oídos del Jefe la confidencia que han podido fabricar oyendo frases sueltas. [...]

Estas mujeres, que son simples instrumentos de un sistema bárbaro, donde el abuso y la violencia tienen prerrogativas incalculables. No tienen ellas la culpa y sin embargo, nos irritan. La llave enorme con que abren y cierran la reja. La ridícula autoridad que les confiere una chapa pegada al impropio uniforme azul. El verlas ir y volver herméticas siempre con cuanto nos afecte. El descubrirlas hipócritas, mezquinas, delatoras; el lenguaje áspero y duro que emplean con las presas comunes; todo lo grotesco que se revela en ellas y que se agranda dentro de la prisión, provocan a cada paso la broma sangrienta o la franca ruptura. Alguna había que difería del tipo presentado, pero esa era la excepción. (31)

Por otro lado, la autora señala que la violencia –física o verbal– es uno de los mecanismos utilizados por la autoridad penal para el control del establecimiento – recordemos el binomio “poder/represión” que, según Breytenbach, alimenta el sistema carcelario– y como procedimiento ante cualquier tipo de rebeldía o subversión:

La cárcel como castigo y corrección tiene fuerte arraigo. Se vive apegado al criterio clásico de la penología. Mortifican y castigan con saña. La frase vejaminosa y despreciativa es un látigo con que se azota de la mañana a la noche. Rebota contra los muros de la cárcel y es ya el aire que se respira el insulto: pérdida, sinvergüenza, canalla, hija de puta, etc. (49)

Ofelia Domínguez se detiene en los diferentes delitos cometidos por las presidiarias⁴⁴⁴ y critica ferozmente al sistema penitenciario –cree que solo conduce a la

⁴⁴² Las mismas vigilantes que alimentan el régimen penitenciario representan también, como las presas comunes, corporalidades sumisas y sometidas.

⁴⁴³ Uno de los objetivos de la cárcel es mantener en todo momento vigilada a la población penal; en este caso, las vigilantes son las que ejecutan el modelo panóptico de Jeremy Bentham como máximo instrumento de control espacial.

⁴⁴⁴ La autora concibe la prostitución como un comercio corporal que “reblandece el sentido de la propia personalidad y deforma el carácter” (18), por lo que la explotación de la mujer va pareja a su situación como presidiaria.

mujer a la total destrucción–, y a una maquinaria social que, en su reflejo exterior, invisibiliza y margina a la mujer. El rol asumido por algunas presas dentro del presidio –dóciles, sumisas, obedientes– representaría su posición dentro de la esfera social como seres desindividualizados:

En el penal existe otro grupo de mujeres que pudiéramos llamar normales. Consecuencias imprevistas o el lastre de los prejuicios sociales las llevaron a delinquir. Casi todas pertenecen al Presidio. El horizonte lejano de la libertad las hace comportarse dóciles y sumisas, trabajadoras y diligentes. Así procuran la rebaja anual de la larga condena. Estas mujeres se adaptan al reglamento y evitan tomar parte en las frecuentes revueltas del penal. No protestan de nada. Tratan de aliarse a las autoridades de la cárcel y de su grupo salen las *papeleras*. Representan el tipo medio de *la mujer de su casa*, y encajan dentro de la normalidad estatuida [*sic.*] por la ley y la costumbre. Esa normalidad que borra perfiles, empalidece tonalidades y que solo sirve para engendrar seres despersonalizados. [...]

Asombra el vacío de sus mentes. No hay contenido en ellas y se muestran tapiadas reciamente a toda innovación que pueda proyectar luz. Esta mujer desconoce su acervo vital. No penetra en el origen cierto de la vida. La conformación económica de la sociedad no gravita como una revelación en su conciencia. Vencida en su voluntad, sigue el impulso ciego que le imprime el medio. Mata en sí todo germen de rebeldía y se esclaviza entera, obedeciendo a la fatalidad biológica, que se ha dado en decir, pesa sobre el sexo. (19-20)

En este sentido, al equiparar a la presidiaria con la mujer en la sociedad, Ofelia Domínguez utiliza la cárcel como metáfora de la condición femenina: la mujer se encuentra prisionera socialmente por esa “fatalidad biológica”; su propio cuerpo, en definitiva, la convierte en prisionera. La reivindicación feminista se hace patente en todo el discurso de la autora, quien cree que la mujer ha asumido la etiqueta que se le ha impuesto socialmente como ser debilitado, dócil y dependiente⁴⁴⁵. Del mismo modo, también en prisión se construye un ideal de penada –como en la sociedad se ha construido un ideal de mujer–, caracterizada por su sumisión total ante la autoridad: “La

⁴⁴⁵ Asimismo, se hace referencia a la etiquetación que sufre la prostituta como mujer mala y a la aceptación de ese estigma: “La prostituya delincuente se cree irremisiblemente perdida. El dictado de *mujeres malas* es aceptado con dolorosa ingenuidad por estas pobres víctimas de un sistema monstruoso” (42).

perfecta penada es para las autoridades carcelarias, la que se pliega dócil y sumisa a sus imposiciones; la que aguanta como bestia doméstica el golpe y sufre el castigo” (49).

De esa despersonalización y subordinación femenina —en la cárcel y en el exterior— surge el proceso de animalización que sufre la mujer como ser sometido⁴⁴⁶. En el testimonio de la autora, la mujer se convierte dentro de la prisión en una “bestia herrada”, y su transformación metafórica en animal está vinculada con la pérdida de identidad o vaciamiento que le imprime el espacio carcelario —también representado como un fiero animal que se “traga” o devora a las presidiarias⁴⁴⁷—: “con furia de bestias heridas, protestan sin saberlo del estúpido sistema carcelario” (31). Este comportamiento “bestial” asumido en prisión, a su vez, se perpetúa en la relación de la mujer con el hombre en el exterior: “La existencia de la porra deja al aire las raíces de la contextura moral de los hombres que integraban el gobierno. Algunos de estos tipos, acostumbrados a tratar a las mujeres solo como bestias de explotación, quisieron llevar a la arena pública los mismos procedimientos de los burdeles. Crapulosos y cínicos ordenaron se desnudara a las revolucionarias en la vía pública” (84).

La esclavitud social⁴⁴⁸ a la que alude Ofelia Domínguez en relación con el rol entre hombres y mujeres, también viene representada en el texto por los ritos de santería celebrados dentro del espacio carcelario⁴⁴⁹, que tienen como finalidad conservar al

⁴⁴⁶ También la animalización se vincula en el libro a determinados comportamientos sexuales descritos: “El instinto, a más de presentársenos en el penal sin freno alguno [...], es desviado por una morbosidad bestial que tuerce la naturaleza humana hacia la frontera de un pasado oscuro” (41).

⁴⁴⁷ “Tres cloacas abren sus bocazas para tragarse sus cuerpos: *Presidio, cárcel y vivac*” (33).

⁴⁴⁸ En 1936, Lesbia Soravilla publica la novela *Cuando libertan los esclavos*, en el que la mujer es equiparada al esclavo en una sociedad dominada por hombres. La metáfora de la mujer presa representa, por tanto, su situación y posicionamiento en el organismo social.

⁴⁴⁹ Con la inclusión del capítulo “La santería”, la autora se sumerge en un espacio cultural desconocido para ella, como es el de la religión afrocubana y sus ritos, pero que forma parte de la sociedad. En él —como si se tratara de un estudio sociológico— se muestran algunos actos propios de la santería como las ofrendas de tiras, ropas, fétiches y brebajes a los santos. Sin embargo, la visión de la autora es crítica y rechaza que la mujer se inscriba dentro de estos rituales, pues le parece otro medio de sumisión que se encuentra cerca del salvajismo por sus “rudimentarias y bárbaras prácticas” (22). Ofelia cree que la santería revela la ignorancia y el vacío mental de la mujer, que se apega a estos ritos por su falta de personalidad e ideología.

hombre⁴⁵⁰. Dominarlo y amarrarlo serán los ejes de estos ritos santeros que, al mismo tiempo, convierten a las mujeres en esclavas:

De mil diversos modos limpian, vencen, quitan malas influencias, dominan y amarran. El hombre es el eje de todas estas actividades. Es amo y cliente. Precisa movilizar toda esa baraúnda de creencia a fin de conservarlo. No importa que al mismo tiempo el hombre sea su verdugo. El golpe que da el chulo en la doma de la hembra es la salsa que adereza una vida confeccionada a puntapiés... (23)

El contrapunto de la “perfecta mujer” y la “perfecta penada” –esclavas sociales que participan de la dicotomía dominación/sumisión– vendrá representada en el libro por la presa común “la Chunga” y por “la mujer nueva”⁴⁵¹ que se incorpora a la revolución, que lucha por sus ideas y se rebela antes las imposiciones sociales.

La única presa común representada en el libro como el antimodelo femenino –la rebelde e indócil⁴⁵²–, ejerce de líder dentro de la jerarquía que se establece entre las mismas presidiarias y mantiene una conducta desafiante y desobediente ante la autoridad del penal, que evita tener ningún conflicto con ella y la teme:

Maliciosa y procaz, Chunga anunciaba a la policía el motivo de la pelea [...] Chunga es uno de los tipos más populares del penal. Rumbera, simpática, pronta y oportuna en el decir; alta, elástica. De flexibilidad rúbrica en la rumba, marcaba el compás con las chancletas y el movimiento provocativo de caderas, hombros y senos. En la negrura intensa, retinta, de la cara, reía una boca amplia, de labios gruesos y sensuales que enmarcaban dientes blancos como de coco. Serena y recia en la pelea, sabía dominar situaciones y enemigos, aun en los momentos más difíciles. [...] Por el prestigio que le impartía entre las

⁴⁵⁰ Para la autora supone una contradicción esta obsesión por conservar al hombre, pues, en el caso de la prostitución, él es el victimario de la mujer.

⁴⁵¹ La mujer es considerada por la autora una víctima del sistema social, una esclava de los parámetros sociales; en definitiva, está condenada por y en la sociedad: “En el laboratorio de la fábrica y el taller se forja, sin embargo, la conciencia clasista de la mujer nueva, que se incorpora valientemente a la revolución. Esa mujer sabe que solo con la destrucción total del engranaje social de que ella es víctima –y es víctima también la prostituta–, podrá obtenerse la liberación de los explotados” (19). En este sentido, la doble marginalidad a la que aludíamos al comienzo del capítulo se convierte también en una doble condena y en un doble presidio: el físico y el social.

⁴⁵² En una parte de la narración del capítulo “Ambiente” se muestra cómo las presas comunes –imitando a las políticas– se rebelan ante la lectura inútil del Reglamento y de “algún novelón cursi” que les imponen en la cárcel: “*Las presas comunes están hartas de tanta lectura inútil. Todas simpatizan con ustedes y cada vez que se comete un atropello, confían en la protesta de las políticas. Ya están empezando a protestar*” (37).

penadas este hecho, por su arrojo probado y también por el grupo que la seguía, se le respetaba. Era la indiscutible líder.

Había en los gestos de Chunga y en su acometividad un toscó, pero bien marcado espíritu de justicia. Desafiaba indiferente, casi con indolencia despreciativa, a las autoridades del penal. Se plantaba firme ante una orden arbitraria y era capaz de llevar a todas las presas a la desobediencia, importándole poco las amenazas. Protegía con su brazo a las más infelices y los abusos se pagaban caro. Se le temía. Era peligroso enemistarse con ella. Así lo entendía hasta el jefe, que nunca se determinaba a aplicarle un correctivo, no obstante ser el blanco, las más de las veces, de sus burlas y desacatos. Las vigilantes le tenían un miedo discreto y escurrían el bulto, haciéndose las ciegas y sordas cuando se trataba de Chunga; pero medidas recientes de Gobernación amenazando con la cesantía, las obligaban a hacer el papel de guapas y a tragarse el positivo temor que les inspiraban los puños de la negra. (29)

Ofelia Domínguez –como parte del conjunto de “mujeres nuevas” revolucionarias– ejerce su protesta a través de la escritura de su testimonio, textualizando su corporalidad de mujer libre en una narración que muestra la fractura individual y social de otras mujeres presas. Las revolucionarias que han sido encarceladas como presas políticas representan en el texto esa sublevación o resistencia ante el poder hegemónico sostenido en el presidio y en la sociedad⁴⁵³ que ha forzado a la mujer a convertirse en esclava⁴⁵⁴.

⁴⁵³ Su liberación frente a estas cadenas sociales se refleja en la parte del relato donde Ofelia Domínguez contrapone el símbolo religioso de la cruz con el de la hoz y el martillo de las revolucionarias: “Conocedoras las presas de nuestra absoluta carencia de fe religiosa, desde los bancos de la improvisada iglesia, hacían gestos y guiños de burla al predicador. Alguna vez saltaba el resorte de nuestros nervios y la protesta que amasábamos en lo hondo de la conciencia, nos hacía irrumpir irreverentes con las notas de la Internacional. Hoz y martillo frente al símbolo caduco y estacionario de la cruz. La blusa azul del obrero vistiendo cuerpos libres, frente al ridículo y fúnebre traje talar. Brazos que destruyen y vuelven escombros todo el parapeto que sostiene un sistema brutal e inhumano. Y éramos la desesperación del cura o el pastor al corear: No más esclavitud/ el pueblo libre es. / A trabajar clero y burgués/ así queréis la vida conservar” (24).

⁴⁵⁴ Esta simbólica prisión social se reflejará en las palabras de una de las presas políticas que después de ser liberada le escribe una carta –introducida clandestinamente en la cárcel a través de una cajetilla de cigarros– a su compañera presa Domínguez, que la transcribe en el capítulo noveno de la segunda parte “Retazos de la vida carcelaria. María Clemencia”. En esta carta la ex-presa política María Clemencia manifiesta el acoso que sufre en el exterior por querer unirse a la lucha revolucionaria y su sensación de estar viviendo fuera una prisión más terrible que la vivida en Guanabacoa: “Todos me acosan. Le aseguro que allí, entre los muros de la cárcel, tenía más vida propia que la que tengo aquí. Por donde quiera aparecen nuevos grilletes [...] Le aseguro que me sentía más libre en la cárcel con ustedes” (116).

2.3.3. El testimonio de una presa voluntaria: Ángeles Caiñas⁴⁵⁵ y *Presidio Modelo*.

Prosa y versos

El texto carcelario de Ángeles Caiñas –alejado completamente de la perspectiva y el planteamiento de Ofelia Domínguez– no realiza un análisis político y social del régimen carcelario con respecto a la situación de la mujer, sino que nos ofrece un testimonio íntimo, focalizado en la experiencia dolorosa del presidio –con la que se identifica simbólicamente– que sufren los penados en el Presidio Modelo de Isla de Pinos.

El libro *Presidio Modelo. Prosa y versos* de Ángeles Caiñas Ponzosa –escrito en 1931 pero publicado en 1952–, constituye un breve testimonio⁴⁵⁶ sobre el espacio presidiario desde un ángulo externo en el que la autora –sin pertenecer a ese espacio carcelario, pero alojada en el presidio de forma voluntaria– muestra su conmoción ante la miseria humana del penado, y se proyecta en él como cuerpo cautivo, sometido y sufriente. El libro está prologado por el médico José Chelala, quien publicó durante la época republicana diversos libros sobre la prisión cubana vinculados a la sexualidad y a la locura, entre ellos *Reacciones mentales y sexuales en nuestras prisiones* (1941) o *Cinco ensayos sobre la vida sexual* (1959). En sus palabras liminares, y utilizando el recurso de la *captatio benevolentiae*, argumenta que hubiera sido más conveniente que el prólogo lo realizara un escritor que pudiera hacer una crítica exhaustiva del texto,

⁴⁵⁵ Aunque nacida en West Tampa (Florida), hija de patriotas cubanos, Ángeles Caiñas llegaría a Cuba con tan solo cinco años de edad. En 1962 se exilió a Estados Unidos tras el triunfo de la revolución. Fue maestra, locutora, colaboró en distintos periódicos y revista y se consagró fundamentalmente como poeta con libros como *De mis soledades* (1958), *Versos* (1965), *Elegía en azul* (1966), *Agonías* (1967), *Destierro. Prosa y verso* (1969), y *Desnudez* (1969). En el prólogo de *Versos*, Eliana Godoy Godoy retrata a la autora como una “mujer tierna, vibrante, soñadora, que ha vivido altibajos con entereza elocuente respecto a su temple singular”, y añade: “Es fundadora de la Casa de los Poetas, en la Habana. Hoy bajo un cielo ajeno; pero solidario, no se deja vencer por vicisitudes, entregándole a la poesía latentes momentos de inspiración; cuya huella tiene tatuajes de luz y sombras, de acuerdo al sentir muchas veces lacerado, por crueles puñaladas de tristes experiencias” (Caiñas 1965: 9).

⁴⁵⁶ Al igual que hemos visto en Pablo de la Torriente Brau, en el testimonio de Ángeles Caiñas hay una búsqueda estética más allá de la pura denuncia del régimen penitenciario llevado a cabo en Presidio Modelo. La inclusión de distintas composiciones poéticas en el conjunto del libro así lo evidencia.

pues él es tan solo “un médico cirujano que comparte de sol a sol el sufrimiento de sus enfermos” (7)⁴⁵⁷. Chelala se vale de su papel de prologuista para realizar una feroz denuncia sobre el sistema presidiario cubano, generador del crimen y otras depravaciones:

Lo que ocurre en nuestras cárceles y en el titulado Reclusorio Nacional para hombres, antiguo Presidio Modelo de Isla de Pinos, puede sintetizarse en las siguientes palabras: es uno de los mayores crímenes legalizados por todos los gobiernos y por el Estado cubano y un motivo de vergüenza para nuestra dignidad nacional. Nuestras cárceles y Presidios son las mejores escuelas para fomentar la delincuencia, los vicios y las degeneraciones físicas y psíquicas. (7-8)

Asimismo, el médico apunta la diferencia entre sus “publicaciones médico sociales” sobre el presidio y el testimonio de la escritora, quien muestra desde “sus ojos de mujer”, fundamentalmente como observadora, el horror de la vida presidiaria y su propia tragedia. Esta perspectiva narrativa que privilegia la mirada del testigo es esencial en la literatura carcelaria de corte testimonial, donde es precisamente el “ojo” – el ojo del poder, el ojo del preso, el ojo del visitante⁴⁵⁸ – el elemento que articula el discurso. Por otro lado, Chelala presupone un carácter esencialmente diferente en esta mirada *femenina*, al precisar de que los ojos desde los que se retrata el presidio son ojos de “mujer”.

Presidio Modelo es un libro breve de treinta y una páginas constituido por once secciones en las que, como anuncia el subtítulo, se entrecruzan la narración y el verso: en “La llegada. (Impresión)”, la autora narra su primera visión del presidio y el doloroso impacto que le produjo el encuentro con los penados; “La cantera” es un poema que

⁴⁵⁷ Esta misma actitud de “compartir” el dolor del otro –su enfermedad, en este caso–, es la que asume la autora a lo largo de su testimonio. Cañas se aproxima al otro –al penado– no desde la extrañeza o desde la diferencia, sino desde el espacio que los acerca: el dolor.

⁴⁵⁸ El panoptismo carcelario no solo se ejecuta desde la arquitectura espacial del presidio sino que se proyecta entre los mismos presidiarios, y, en este caso, desde una observadora externa que abarca la totalidad del espacio con su mirada.

evoca el espacio natural que rodea al Presidio Modelo de Isla de Pinos y del que la voz poética se sirve para textualizar el dolor de los presidiarios y el suyo propio; en “De la vida diaria”, Caiñas describe el conjunto del espacio presidiario y evoca la melancólica canción que un preso canta en la noche; “Día de visita” se centra en el encuentro entre presidiarios y familiares el primer domingo de mes, donde se aúnan júbilo y desgarró; “A un preso (Semejanza)” es otra composición poética en la que la voz poética se identifica con el “triste cautivo” por las cadenas –físicas o simbólicas– que cada uno lleva consigo; en “Recorrido”, la narradora empatiza con el dolor del preso y observa al grupo de prisioneros que forman la Banda de Música del Penal; en “Ingresos”, detalla la llegada desde el puerto de Batabanó de nuevos presos, a los que les augura un destino fatal; “Reincidentes” muestra la crueldad del sistema carcelario en el castigo y el trabajo forzado; “La despedida de José” recrea el momento en el que la autora marcha del presidio y la hipotética reacción de uno de los presidiarios con los que ha tenido contacto; “Un funeral” señala, a través del motivo del entierro, la despersonalización y automatización a la que son sometidos los presos; y finalmente, el capítulo “Último asilo” alude al Cementerio de los reclusos, donde se hallan los llamados “ex-hombres”, desconocidos e ignorados por todo un sistema que los ha triturado en su inhumana maquinaria.

2.3.3.1. El dolor del otro. El dolor propio⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ La temática del sufrimiento es una constante en la obra de Ángeles Caiñas. En el prólogo a su poemario *Desnudez* (1969), Odón Betanzos Palacios destaca este topos poético como reflejo de la propia vida de la autora: “La vida de Ángeles, fuerte, sufridora, alma abierta, ha sido un batallar contra la adversidad. Nació poeta y su pluma ha estado siempre –dedicación completa– para dejar su mensaje, para cuajar su obra, para hacer más fácil la labor de otros poetas sufridores del mundo. [...] ‘Desnudez’, con sus cuarenta y ocho sonetos, es una obra conseguida. [...] Habla de dolor y el dolor se acrecienta; sufre, siente, guarda. [...] Gracias a que disponía de un alma sensible, una educación literaria y unas herramientas para dejar plasmado todo su dolor, Ángeles se ha podido diluir en su poesía. Su pena se ha hecho esencia. Los sonetos le han recogido todo su dolor y han retenido su pena. [...] Sobrevuela en el

Los textos en prosa de *Presidio Modelo* se caracterizan por su brevedad y fragmentación; parecen, más que capítulos, cuadros de impresiones sobre determinados momentos de la experiencia carcelaria de la testigo⁴⁶⁰. El vínculo temático que los une es el sufrimiento que exhala del medio y que la autora recoge en su escritura. El comienzo de “La llegada” refleja ya este carácter sufriente del espacio carcelario, humanizado precisamente a través del dolor: “Vaivenes de la Suerte me han traído a vivir al recinto doliente del Presidio” (9). Desde el primer momento, la autora observa a los presidiarios que trabajan –“reclusos-obreros” identificados por el uniforme con “sus humildes trajes azules⁴⁶¹” y los “blancos sombreros criollos tejidos por ellos mismos”–, y señala el gesto de respeto que muestran ante su aparición –“cuando todas aquellas cabezas, negras unas, grises otras, de hombres jóvenes y viejos, erguidos o encorvados, se descubrían rápidas, humildemente a mi paso”–, lo que le provoca una conmoción “inenarrable”⁴⁶². La narradora se convierte finalmente en el centro corporal donde converge el dolor de los penados: “Conturbado el ánimo, apretada la garganta, húmedos los ojos, he sentido todo el peso de los dolores de esos hombres” (9). Esta

dolor, la pena empalmada de la desarraigada, de la ausente de su tierra. Pena sobre pena, dolor sobre dolor, isla sobre isla” (Caiñas 1969: 5-7). El poemario se abre con la composición “Crear es padecer”, que nos remite al dolor de la propia escritura, concebida como cuerpo: “A vena abierta y corazón desnudo/ quiero crear mi obra de poeta./ [...] Crear es padecer. Es la tortura/ del espíritu en trance de locura/ y es esto que me obsede y que me abrasa” (9). Partiendo de este dolor primigenio del creador, la escritura de Caiñas en *Presidio Modelo* se focalizará en el sufrimiento del hombre preso, experiencia ajena y propia a un mismo tiempo.

⁴⁶⁰ Conoceremos el espacio carcelario a través la visión externa de la autora, aunque enormemente subjetiva, y, por ello, el elemento visual –la instantánea o impresión de la que hablábamos– tendrá tanta relevancia en su escritura. La distancia desde la que narra –al no ser propiamente una penada– se va difuminando por la proyección o identificación con el preso.

⁴⁶¹ Pablo de la Torriente también alude a las cuadrillas de hombres azules que los presos políticos veían desfilar hacia el trabajo desde su pabellón (Torriente Brau 2010: 36). Como veremos, hay algunos puntos comunes entre el testimonio del escritor y periodista y el libro de Caiñas.

⁴⁶² La insuficiencia del lenguaje para narrar o escribir el horror será una de las constantes en la literatura carcelaria. Pablo de la Torriente y Carlos Montenegro también aluden a esta “inenarrabilidad” o “intraducibilidad” de la tragedia que vivieron los presos en el Presidio Modelo.

interiorización o apropiación del sufrimiento ajeno⁴⁶³ —que veremos también en la poesía de Emma Pérez y Juana Rosa Pita a través de los dos ejes poéticos yo/tú—, fruto de la identificación con el penado, es el centro de la escritura del dolor que cultiva Caiñas en el libro.

Los dos poemas imbricados en la narración del testimonio amplifican la lectura de la experiencia carcelaria desde otra modalidad genérica. En “La Cantera”⁴⁶⁴, el dolor se materializa en la cantera de piedra que, como cuerpo sufriente, humanizado, “muestra su entraña desgarrada”⁴⁶⁵, herida “donde “mana/ sangre roja y ardiente”⁴⁶⁶. La imagen de esta cantera desangrada se vincula en la sección “Llegada” con la visión dolorosa de los prisioneros en uniforme azul, situados en la cantera como masa— “¡Solo los cataclismos moverían/ tu erguida mole azul!”—, cuyo sufrimiento se proyecta en la piedra ajada. La voz poética emerge al final de la composición en un grito furibundo que expone la

⁴⁶³ En *Estampas de la cárcel* (1939) de Edelmira González, la convivencia con el dolor del otro y su apropiación también serán ejes centrales de la narración: “Un mes nutriéndonos con el dolor ajeno, llenándonos de realidades humanas que están muy lejos de ser comprendidas por los que se desenvuelven lejos de estas paredes, sin tener para sus moradores, más que el recuerdo que les llega de vez en vez, cuando una mujer aporta el fiambre reporteril, y nutre con el dolor de su vida, las páginas de los periódicos... Han pasado treinta días, y nuestro corazón, adolorido por el contraste de tanta angustia callada y tímida; de tanto vicio y de tanta prostitución de cuerpo y de alma, está sufriendo el encuentro con todas estas grandes verdades. Enervados por la presencia de tanto complejo sentimental y agobiados por el espectáculo de tanta miseria, vemos cumplir nuestra condena voluntaria, y no sabemos ciertamente si nos anima el entusiasmo de la libertad, o si una depresión del espíritu, nos conturba ante el imperativo de irnos y dejar aquí dentro tanta angustia florecida en lágrimas, y tanta inquietud fundida en esperanzas. [...] Y en la calle, con nuestras libretas bajo el brazo, con el espíritu sobrecogido por tanto recuerdo lacerante, volvimos los ojos a las frías paredes del penal: como el primer día que llegamos a ellas, sentimos la misma piedad por las mujeres allí cautivas, a quienes la vida hizo una mueca, bajo el inexorable ritmo del destino...” (González 1939: 229, 232).

⁴⁶⁴ “Ante mí la cantera, (mármol fuerte)/ Muestra su entraña desgarrada, herida/ Por explosivos crueles./ Un día y otro día salta en trozos/ Su magnífica piedra./ Cuando la dora el Sol, en la mañana,/ De frente a sus hendiduras/ Ricas vetas grisáceas,/ Tal parece que mana/ Sangre roja y ardiente de su entraña./ Montaña:/ Nada abate tu cumbre. Nada puede/ Doblegar del carácter la entereza./ ¡Solo los cataclismos moverían/ Tu erguida mole azul!” (10).

⁴⁶⁵ Esta misma imagen de la entraña rota de la montaña ya fue utilizada por la escritora y feminista Ofelia Rodríguez Acosta en su libro de viajes *Apuntes de mi viaje a Isla de Pinos* (1926). En el cuarto capítulo, la autora describe su paso por la sierra de la isla y la impresión que le causa la explotación del mármol en sus montañas, a las que humaniza, textualizando su dolor en el cuerpo desmembrado y deshecho: “Y ya, entonces, escalamos, la montaña viva, dolorosamente rasgadas sus sólidas y fecundas entrañas. Aún triscaban ennegrecidas en sus puntas las mortales mechas traidoras. Nada tan imponente como aquel dolor mudo sin lágrimas; aquel orgulloso dolor estoico del mármol que no se quejaba del asalto a mansalva de los hombres. Los miembros desgarrados, dispersos, lanzados en la horrible explosión, como pedazos de carne dura y sensible, yacen revueltos al pie de la montaña erecta, atacada de flanco, aviesamente” (Rodríguez Acosta 1926: 22).

⁴⁶⁶ La naturaleza, por tanto, mantendría una relación simbiótica con el hombre y por ello se externaliza su dolor metafóricamente a través de la sangre.

crítica al sometimiento y subordinación al que son reducidos los condenados: “¡¡Solo la Muerte/ Mi cabeza orgullosa inclinaría!!” (10).

En la segunda composición incluida en el libro, “A un preso (Semejanza)”, la voz poética identifica en la figura del penado su propio cautiverio, y, por lo tanto, también su sufrimiento y agonía que, en su caso, oculta y encubre:

Yo vivo como tú, triste cautivo
Sin esperanzas de romper el yugo.
Solo que están tus rejas más visibles
Y las mías, al fin, parecen flores.

Más... ¡Parecen, no más!... ¡No más parecen!
Que rudas y terribles me encadenan
Y suspiro por días más ligeros
Que liberten mi vida de dolores.

Cuando te miro a ti, me miro inerme
¡Y cuán iguales nuestras vidas corren!
Tu prisión no es más dura que la mía,
Que puedes lamentarte de tus penas.

Yo tengo que guardar entre mi pecho
Mis dolores inmensos y profundos.
Y fingir, con palabras mentirosas
Toda la hondura de mi pena negra.

Me miro y me desprecio. Y considero
Que vivo como un ser envilecido.
Pero mi alma es pura. Así comprendo
Que a un sagrado deber me sacrifico.

Quizás el Mundo mis tristezas sepa
En solo un día de mortal congoja
Cuando ya mi sufrir tenga su término
Y mi turbado corazón repose.

Y entonces, triste y sola, cuando muerta
mi desgracia infinita halle descanso;
ni tú, pobre recluso, sabrás nunca
la semejanza de dos vidas rotas. (15-16)

El subtítulo del poema “(Semejanza)” plantea un reflejo entre el “yo” –la voz poética– y el “tú” –el prisionero– que paralelamente viven sometidos a un yugo

físico/social/moral que los encadena de manera semejante y sin remedio: “Yo vivo como tú, triste cautivo/ sin esperanzas de romper el yugo”. Nos encontramos de nuevo – como hemos visto en el texto de Ofelia Domínguez– con la equiparación de la prisión exterior –las cadenas físicas del preso– y la prisión interior –las cadenas interiores de la voz poética–. La diferencia entre ambos encierros es que el del preso está representado por la materia de la reja, mientras que la prisión del “yo” es interna y velada pues sus cadenas son simbólicas. La composición se construye como un diálogo poético con el “tú” prisionero, donde el mensaje nunca llega al receptor –invisible, vaciado⁴⁶⁷– y donde tampoco se espera respuesta: “ni tú, pobre recluso, sabrás nunca/ la semejanza de dos vidas rotas” (16). La temática de la apariencia o simulación con la que comienza el poema –las rejas del “yo” poético parecen flores por su falsa inocencia y vulnerabilidad, cuando en realidad son “rudas y terribles”– se irá acentuando a lo largo del texto; descubrimos que la voz poética trata de ocultar su sufrimiento –como si de un deber se tratara, una imposición obligada– y lo encubre: “Yo tengo que guardar entre mi pecho/ [...] Y fingir, con palabras mentirosas”. El yugo que somete a la voz poética es un yugo personal, pero al mismo tiempo, social y que podría identificarse con la prisión corporal femenina planteada por Ofelia Domínguez en *De 6 a 6*. Al final del poema, el yo poético se condena a sí mismo⁴⁶⁸ –“me miro y me desprecio”– para constatar que solo la muerte podrá sustraerle de su “pena negra” (15).

Hay en el conjunto del libro un impulso de ponerse en el lugar del otro –del prisionero–, de entender su dolor y hacerlo propio, en la misma línea que siguen las composiciones poéticas de Emma Pérez en *Poemas de la mujer del preso* (1932) o Juana Rosa Pita en *Mar entre rejas* (1977), aunque con la diferencia de que el “tú”, en

⁴⁶⁷ El preso se presenta nuevamente en el libro como un ser deshumanizado, un desecho o muerto en vida y, por tanto, también incapaz de representar un receptor activo.

⁴⁶⁸ La incapacidad del yo poético para liberarse del yugo le conduce a una autocondena. Al igual que en *De 6 a 6*, la prisión interna a la que se alude en este poema, puede vincularse con la situación social de la mujer y su condena a los parámetros sociales impuestos en la época.

este caso, es alguien completamente desconocido. Ángeles Caiñas parte de la observación del dolor del prisionero para textualizarlo, recurso que ya había ensayado José Martí en *El presidio político en Cuba* (1871)⁴⁶⁹.

Los primeros dos párrafos de la sección “Recorrido” ejemplifican este sufrir del presidiario, que la voz narrativa recoge y siente como propio. El penado se presenta a los ojos de la autora como un muñeco automatizado, una imagen vinculada al carácter grotesco de la representación corporal del presidiario –que ya analizamos en la narrativa breve carcelaria de Carlos Montenegro– y a la deshumanización de los mecanismos carcelarios que convierten al penado en un objeto manipulable y maleable:

Sintiendo sus dolores cual mis propios dolores; mirando con los ojos del alma; escudriñando los rostros; leyendo en cada faz hondos dramas; mirando en cada boca rictus amargos; en los ojos afán devorador de abarcar lo exterior que llega a ellos, entré ayer al Presidio propiamente dicho; a los Departamentos todos en que se albergan, se instruyen los analfabetos, siguen rígida la disciplina estilo militar, duermen y viven, los reclusos.

Todo, en una palabra, es sorprendente. Aquellos hombres son muñecos automáticos que se mueven, trabajan, obedecen, se aseo, comen y andan como movidos por resortes eléctricos. Parecen, como muñecos al fin, seres sin voluntad; pero... parecen. Detrás de cada muñeco hay un ser que ama o que odia; que sufre, que padece o que aborrece intensamente; un ser que ansía con pasión algo inobtenible; pero todo en un profundo silencio; herméticamente guardado en el corazón; sin dejar transparentar ni los destellos de las pasiones que los avasallan. (17)

Ante la inarticulación verbal del sufrimiento –Elaine Scarry afirma que el dolor “does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes

⁴⁶⁹ Martí textualizará no solo su propio dolor sino también el de los otros, de sus compañeros don Nicolás del Castillo, un hombre de setenta y seis años, y Lino Figueredo, un niño de doce. “Magullado y ensangrentado” se presenta el cuerpo del anciano, cuya espalda está cubierta casi completamente por una llaga, fruto del azote violento y repetido con el sable. La visión dolorosa del cuerpo del anciano convierte la escritura de Martí en “letra herida”, letra corporeizada que derrama sangre: “La pluma escribe con sangre al escribir lo que yo vi; pero la verdad sangrienta es también verdad” (Martí 1995: 72). La representación del dolor en el cuerpo del niño Figueredo –también azotado, apaleado– vendrá protagonizada por la enfermedad de la viruela; un cuerpo lleno de pústulas, fantasmático, desgastado y deformado –“convertida en negra llaga la cara, en negras llagas las manos y los pies”–, donde “la erupción se mostraba [...] viva, supurante, purulenta” (85). Martí se apropia de ese dolor ajeno: “entre mis dolores, el dolor de don Nicolás del Castillo será siempre mi perenne dolor” (69)– para incorporarlo a su experiencia carcelaria y a su memoria.

before language is learned” (Scarry 1985: 4)–, el silencio se impone como marca personal del penado y, en este caso, como rasgo humanizador frente a la automatización a la que se ve sometido en el espacio carcelario⁴⁷⁰.

2.3.3.2. La mirada del testigo

Ángeles Caiñas construye el texto de *Presidio Modelo* desde la perspectiva del que observa, mediante una mirada que no pertenece al universo carcelario pero que se aproxima a la tragedia del presidiario desde la identificación; una mirada, en definitiva, subjetivizada.

El poder de la mirada como mecanismo de control disciplinario en el espacio carcelario fue estudiado con Michel Foucault en relación con el modelo arquitectónico “Panopticon”, diseñado por Jeremy Bentham en 1791, y con la dualidad ver/ser visto que se pone en juego en esa estructura presidiaria totalizadora: “El Panóptico es una máquina de disociar la pareja ver-ser visto: en el anillo periférico, se es totalmente visto, sin ver jamás; en la torre central, se ve todo, sin ser jamás visto” (Foucault 2009: 233-234). En *Presidio Modelo*, en cambio, el “ojo” que ve no está asimilado a la prisión –no se trata ni del ojo institucional ni del ojo de un preso común o político– sino que procede del exterior; es la mirada voluntaria y ajena que se aproxima al espacio carcelario para conocer su interioridad, su dolorosa entraña⁴⁷¹.

⁴⁷⁰ También Martí habla del “silencio terrible de los apaleados” (Martí 1995: 74) y Pablo de la Torriente compara a los presidiarios con piedras silenciosas (Torriente Brau 2010: 290).

⁴⁷¹ Muy parecido es el acercamiento del protagonista de “Manuscrito cuervo” (1955), cuento de Max Aub, al espacio de encierro de los campos de concentración. Sin embargo, en el caso de Ángeles Caiñas no se produce el extrañamiento que sí opera en el cuento de Aub, donde el cuervo que observa a los hombres del campo se asombra de sus comportamientos y de las acciones que allí dentro se llevan a cabo: “Me propongo estudiar aquí una casta primitiva, netamente inferior, que la casualidad me ha dado a conocer. [...] Educado desde mi más tierna infancia entre estos extraños seres –por motivos que no tengo

En el capítulo “De la vida diaria”, la narradora sitúa al lector en su lugar de residencia dentro del espacio presidiario –“Vivo cerca de un alto y bien construido edificio cuadrangular, todo él lleno, de trecho en trecho. De ventanas rojas y fuertes. Es la Enfermería del Penal”–, desde donde se detiene a observar los rostros de los presidiarios “macilentos y tristes” que, a través de los barrotes de sus ventanas, tienen la posibilidad de mirar el mar o la montaña según la orientación de sus celdas en el edificio. La autora captura el momento en el que uno de los presos canta tras su ventana una melodía de desamor –con la que libera su pena–, cuyo eco “inclemente, agorero” devuelve repetido el último verso: “Sus recuerdos se olvidaron...” (12). El entrecruzamiento de miradas que se produce en el fragmento se desarrolla dentro de esa hegemonía “ocular” del conjunto del relato: la narradora observa al preso y este, al mismo tiempo, observa desde su ventana un espacio de libertad –la montaña o el mar–, por lo que se erige como cuerpo observado y observador a un mismo tiempo.

Continúa esta inclinación por el elemento visual en la sección “Día de visita”, donde la autora observa las reacciones de los presos y sus familiares tras su entrada en “la mansión de tristeza y dolores mudos” (13) el primer domingo del mes: “Sentada observo, desde una distancia, la llegada de aquellos que vienen de la vida libre”. Este fragmento se vincula con el cuento “El beso” de Carlos Montenegro⁴⁷², en el que, recordamos, un presidiario narra los encuentros en horario de visita entre un compañero tuberculoso y una niña y su abuela. Ángeles Caiñas describe con detalle el semblante de las mujeres y los hombres que llegan del exterior, y que “avanzan; avanzan todos a subir con paso ligero la hermosa escalinata que les acercará al sitio marcado para ver a los suyos” (13). Las escenas de “trágico desgarramiento” que se producen en el interior

por qué elucidar–, he llegado a tener un cierto conocimiento de su modo y manera de vivir” (Aub 2006: 207-208).

⁴⁷² En este cuento de *El Renuevo y otros cuentos* el narrador-testigo formaba parte del universo carcelario como preso.

también son descritas por la autora con dolor propio. Al hondo suspiro de la narradora – “¡Profundo corazón humano!” (14)– le sigue una narración visual⁴⁷³ del abandono del presidio por parte de la visita, donde se contrapone la ágil subida anteriormente descrita con una bajada lenta y dolorosa⁴⁷⁴:

Y vuelve la caravana escaleras abajo; esta vez más tardo el paso; como si no pudieran partir; como si aún yendo hacia delante, algo los contuviera, y se ven los pañuelos como albas palomas, mensajeras de amor saludando desde el camino, a los que se quedan tristes y sombríos, con una visión de libertad, de hogar y de amor en la pupila húmeda...

También los que se van, salen llorando la miseria de sus dramas incomprensidos... (14)

El capítulo “Ingresos” recrea la llegada de los reclusos a Nueva Gerona en barco y su recorrido hasta el Presidio Modelo, siempre desde la perspectiva del que observa y proyecta su subjetividad en el relato: “Todos caminan con prisa; y es para el observador doloroso contemplar cómo se reúnen todas las edades, las razas, las estaturas, las expresiones, y curioso observar la conformación de tantos cráneos” (19). Al igual que “Recorrido” –donde, como ya hemos visto, la autora compara a los presidiarios con “muñecos automáticos”–, en “Ingresos” la mirada de la narradora nos revela el carácter de “desecho” de los presos y su condición de seres expulsados y excluidos de la sociedad: son “seres a quienes la Sociedad echa de su seno, como el mar hacia la costa en un movimiento de repulsa devuelve los desechos...” (19). El preso es representado como un hombre cuya constante vital es el sufrimiento, por lo que “a fuerza de sufrir, pierde hasta la noción de su propio dolor” (19).

⁴⁷³ Ángeles Caiñas utiliza el elemento visual para narrar el drama y horror vivido como testigo externo. Pablo de la Torriente Brau, que consideró que la palabra resultaba en ocasiones insuficiente para narrar el testimonio sobre el presidio, utilizó en su lugar la imagen: “La palabra ha perdido fuerza, dramaticidad y dinamismo. [...] Eso será mi palabra: intento inútil de transferir mi emoción interna; anhelo frustrado de trasponer por el cristal de la pupila, por el humo de la voz, el mundo de sombras, de pavores, de siniestros estremecimientos [...] Por eso yo quiero que el lector venga hoy conmigo al cine [...] La función va a empezar (Torriente, 1962, p. 79-80).

⁴⁷⁴ El ritmo del relato se ralentiza en esta bajada por el estado emocional que se vive tras el abandono de la prisión; el júbilo anterior ha desaparecido y el momento del regreso está empañado de tristeza y dolor.

En el capítulo “Reincidentes” la mirada de la autora se centra en la fila de penados que salen del presidio en dirección a La Llana para realizar trabajos forzados. El espacio presidiario, en este fragmento, es representado como un infierno –se toma nuevamente como intertexto la obra de Dante– al que los hombres están condenados irremisiblemente: “Esa dantesca fila que allá viene bamboleante cual si todos los hombres que la forman fuesen borrachos perseguidos, es la fila ignominiosa de los reincidentes castigados” (22). Ángeles Caiñas retoma uno de los fragmentos en los que José Martí alude a Dante y a su “pintura” infernal en *El presidio político en Cuba* (1871)⁴⁷⁵ para afirmar: “Si Dante resucitara, no tendría necesidad de recurrir a su imaginación fecunda para pintar una hilera de réprobos desgraciados, hijos de la más feroz amalgama: miseria, promiscuidad, ignorancia, herencia” (23).

La deformación del presidiario –ese “desvío” o “torcedura” que lo caracteriza– se intenta corregir sin resultado a través del “castigo, inmisericorde y rudo” (22). La autora nos introduce en el terrible espacio de “La Llana”⁴⁷⁶ –pantano de “pútridas, verdinegras, estancadas aguas” (22)–, donde los presos extraen “con el agua a medio cuerpo todo el día” trozos de madera, mientras los jejenes y mosquitos los acribillan, y un sol abrasador los consume. Situada a cinco kilómetros del presidio, los penados debían caminar hasta La Llana todos los días, y en ella trabajaban hasta las seis de la tarde. El regreso de la “cordillera” de hombres azules hacia el presidio es observado por la autora, que compara a los presos con “perros jadeantes”⁴⁷⁷ –animalizándolo–, y cuyo relato se actualiza con un “allá vienen”, que nos ofrece la visión presente –y perpetuada infinitas veces– del camino de vuelta de los penados:

⁴⁷⁵ Recordemos que José Martí afirmaba en ese libro: “Dante no estuvo en presidio. Si hubiera sentido desplomarse sobre su cerebro las bóvedas oscuras de aquel tormento de la vida, hubiera desistido de pintar su *Infierno*. Las hubiera copiado, y lo hubiera pintado mejor” (Martí, 1995: 37).

⁴⁷⁶ Pablo de la Torriente dedicó un capítulo completo en su libro *Presidio Modelo* al espacio de “La Yana”, “un lugar inmundo, repelente, que da escalofríos de asco”, “una ciénaga hediendo, de un lodo negro y traidor” (Torriente Brau 2010: 325), donde asesinaron durante el machadato a numerosos presos.

⁴⁷⁷ Como hemos comentado anteriormente, este recurso de animalización se introduce constantemente para representar al penado en distintos textos de literatura carcelaria

Allá vienen como perros jadeantes, renqueando, con las azules ropas traspasadas de agua, de fango y de sudores: han de cruzar, primero, frente a mi hogar; huyo hacia dentro; luego pasarán por el fondo de mi hogar; como al portal.

¡Es una pesadilla que es necesario, ineludible, vivirla a diario!

El carácter impertérrito de los pájaros⁴⁷⁸ ante la tragedia que circundan con su vuelo –“inconscientes de la tragedia sobre la cual extienden sus alas de tibio plumaje” (23)– conduce a la voz narrativa a situarse desde un “yo” personal que sufre ante la terrible visión de los presidiarios y que reniega de sus propios ojos y de su voz: “Y me siento tan honda, tan profundamente emocionada, que cierro los ojos por no ver, y callo, porque un sollozo me aprieta la garganta, y el corazón es un pájaro loco saltando en la jaula de mi pecho”. Esta negación instantánea del “ojo” se opone a la articulación del discurso testimonial en torno a la mirada, que, por otro lado, es la base de la vigilancia extrema y la apropiación espacial en el presidio: “Luego sé. En Presidio, todo se sabe.

⁴⁷⁸ La belleza natural del paisaje de Isla de Pinos –“La tarde es bella; el cielo azul y nítido: bandadas de pájaros hienden el espacio, cual saetas voladoras, trinando (23)– y su riqueza natural –“En la Isla lejana en que se alzan como monumentos naturales montañas de mármoles riquísimos...” (30)– se contraponen con la tragedia que representa el Presidio Modelo. Esta misma oposición bello/terrible que caracteriza al espacio insular de Isla de Pinos, la encontramos en el testimonio *Presidio Modelo* de Pablo de la Torriente Brau. Sin embargo, en el libro de viajes de Ofelia Rodríguez Acosta, *Apuntes de mi viaje a Isla de Pinos*, la belleza del lugar eclipsa cualquier indicio de tragedia. Rodríguez Acosta exalta la belleza de la naturaleza en Isla de Pinos e, incluso, alude a su poder curativo sobre el dolor humano: “Sobre la agreste confusión soberbia de palmas y árboles, y bajo la divina paz azul del cielo tropical, se mueve armoniosamente la sorprendente tamización de colores puros, que sugiere al ánimo del espectador un sentimental estado artístico, propiciable a la íntima emoción de la belleza plástica. Todo allí es reposo, es abrigo, es ensueño... Lugar incomparable para la solución de una tragedia moral. Refugio y escuela a la vez, para el dolor humano, la pequeña isla hermana, como la benjamina de un amor de fuego, es suave y maternal” (Rodríguez Acosta 1926: 19-20). Aunque la visión del Presidio desde el barco en el que llega a través de las luces que “tililan”, “chispean, alerta, a lo lejos” le produzca a la narradora una extraña sensación condensada en los sustantivos “el dolor y la tragedia” (14); cuando la autora recrea su visita al Presidio en el capítulo cinco –en el que observa a varios presos jugar a la pelota y a otro que trabaja en una caseta–, entiende que el presidio se haya construido en este espacio natural, aislado del resto del país, y oblitera cualquier tipo de información vinculada a la tragedia que viven los presos: “Loable el propósito en práctica ya de trasladar a la isla hermana el Presidio, loable más de una y mil veces, porque basta respirar por un momento el aire tan puro que se abate al pie de aquella maternal montaña, basta tender la vista por el toldo liso del cielo, basta lanzarla sobre aquel campo fecundo, aromático, verdequeante para imaginar la nueva vida que se abre en las almas contrahechas de los infelices penados. Aquella relativa libertad de colegial que allí gozan –¡triste libertad vigilada, de la que tanto conoce Cuba!– les oreo purificadora, tónicamente el corazón. Volvió el soldado diciéndonos que si éramos familia de algún penado podíamos pasar pero si queríamos ver el Presidio volviéramos a las dos de la tarde, porque a esa hora no estaban permitidas las visitas. Realmente no me dejó la ponzoña de una magua. Fue una hora que estaba escrita así y así habíamos de vivirla: a medias. Pero...a medias, en verdad?” (25).

Todo se oculta, y todo se sabe. ¿Cómo? ¡No averigüéis! Se sabe todo. Es como una insidiosa araña monstruosa que en vez de mil patas, tuviese mil lenguas” (23).

La autora entonces reconstruye el camino de vuelta de los presidiarios hacia las circulares⁴⁷⁹, utilizando nuevamente la imagen como elemento motriz de la narración:

Ahora, al regreso, que es la hora del Angelus, del descanso, de la oración de la paz; de los brazos abiertos que esperan en el hogar de los demás, van ellos a subir las angostas escaleras de los cuatro pisos de las “circulares”, solos, más que cansados; amargados, maldicientes, a las estrechas bartolinas; a dormir sobre el duro piso de cemento; o a pensar, o a desesperar; porque de lo alto de las “circulares” solo se divisa el ancho, el azul camino del mar... (24)

El fragmento finaliza con la alusión a la circularidad temporal⁴⁸⁰ en presidio –que establece un paralelismo con la forma circular de los edificios del establecimiento penitenciario– y al predecible regreso al día siguiente de ese “cortejo infernal” –el conjunto de presidiarios que representan muertos en vida–, en el que cada una de las carencias –repetidas a lo largo de los días– permanecen inmutables: “Mañana, la misma fila integrará el cortejo infernal hacia la Llana; a sufrir la misma hambre, el mismo rigor, las mismas humedades, el mismo cansancio” (24).

El capítulo final del libro, “Último asilo”, reproduce la mirada de la autora ante el Cementerio de los reclusos⁴⁸¹, el último espacio habitable para esos seres sin nombre, los “ex-hombres”: “Náufragos de un inmenso mar, todo perdieron, todo; cuando llegó el postrer momento, también perdieron el nombre” (29). La narración se articula, de nuevo, a través del elemento visual. La autora detiene su mirada en las fosas de los presidiarios y siente el desamparo de aquellos hombres que han sido relegados al

⁴⁷⁹ El Presidio Modelo de Isla de Pinos contaba con cinco circulares, una de las cuales era el comedor de la cárcel.

⁴⁸⁰ Pablo de la Torriente también reflexionó sobre el carácter circular, monótono e invariable del tiempo en presidio: “¡El tiempo!... Ni el historiador ni el astrónomo saben lo que es el Tiempo. Solo los que hayan naufragado en él, como los presos, pueden comprender lo terrible de su poder inalterable; su grandeza y límite... ¡Él, padre de la vida... único superviviente de la muerte!...” (Torriente Brau 2010: 329).

⁴⁸¹ Pablo de la Torriente también incluye en su testimonio *Presidio Modelo* un capítulo sobre el cementerio de los reclusos, titulado “El último insulto”.

olvido: “Y me quedé mirando sin ver, como si de mi cuerpo hubiera escapado el alma; y pensé, viendo las fosas ignoradas, que jamás una flor perfumaría aquellos montones de tierra; que jamás la piadosa lágrima materna, fraterna o amorosa regaría con sus perlas abrasadoras, los humildísimos terrones negros” (29). No son más que vidas ignoradas bajo un “montón de tierra removida” y una cruz “gris y blanca”, cuya única identificación es un “número negro” en mitad de una naturaleza desbordante que enmascara la tragedia del presidio:

Una vida que fue, un ser que alentó, que ambicionó, que amó; como una última pirueta de payaso en un escenario móvil, cayó en el anonimato degradante.

Ahora, es solo un despojo mortal, desconocido; dormido para siempre en el pedazo limpio de Cementerio que le asignaron como último asilo, en la Isla lejana en que se alzan como monumentos naturales montañas de mármoles riquísimos... (29-30)

2.3.3.3. La figura del prisionero: entre el “vosotros” y el “tú”

La narración de Ángeles Caiñas tiene como centro la figura del hombre preso y su posición, presencia y comportamiento en el espacio penitenciario. El texto oscila entre la descripción general de la vida diaria carcelaria y la apelación directa al penado –con un “vosotros” o un “tú”– como destinatario último de su escritura, a pesar de la imposibilidad de esta recepción.

En el capítulo “Ingresos”, la narradora se sitúa en un tiempo prospectivo como voz que presagia o anticipa la fatalidad en la que esos hombres vivirán en los próximos años, a través de la enumeración de las distintas actividades diarias que los convertirán en seres deshumanizados y sumisos. A modo de plegaria, la voz narrativa se dirige a los penados con el apelativo “hermanos”, sin esperar respuesta alguna:

Este es el hogar futuro, hermanos...Aquí habitaréis; con los alegres, marciales toques de una diana, os despertaréis al alba [...] de nuevo volveréis a trabajar y a descansar; a asearos; a instruiros en las Escuelas del Penal [...] Ahora os incorporáis, como un ser ignorado, sin nombre, a la gran masa común de hombres desgraciados. Pronto eso que se llama la costumbre os hará amoldar, como cera en mano sabia, a los hábitos del Penal. Puede que en estos lugares hermosos, regalados por la Naturaleza con bellezas espléndidas, al contacto de los instrumentos de trabajo y en franca comunión con la tierra, pues que la trabajáis, lo torcido que haya en vuestros espíritus se transforme y el trabajo sea la semilla augusta sembrada para que florezca en rosas de regeneración: puede ser también que la rígida disciplina embote vuestra sensibilidad y os convirtáis en un muñeco automático; también pudiera vencer en vosotros la tristeza inmensa si conserváis puro un amor en vuestro corazón. (20-21)

Esta voz profética narrativa aconseja a los presidiarios resistir ante el poder y la represión penitenciaria para conservar su vida y sobrevivir a ese dolor a través de un “ideal”⁴⁸²: “Hermanos: procuraos un ideal. Un ideal divino por el que alentéis, por el que os forjéis ilusiones; no dejéis perecer vuestra alma; que es triste un cuerpo muerto, pero nada más terrible que un cuerpo vivo con el alma muerta⁴⁸³” (21).

El recurso de la apelación a un “vosotros”⁴⁸⁴ –los penados– se repite en la sección “Funeral”, donde la pregunta “¿Oís?” se formula al principio y al final del fragmento dentro de una estructura circular en la que la muerte se alza como parte esencial de esa reiteración en la vida carcelaria: “¿Oís? Hiriendo punzador el ambiente de trabajo matutino, agudo toque de clarín anuncia que hay muerto en el Penal” (27, 28). El anuncio de la muerte se realiza a través del sonido del clarín⁴⁸⁵ y la narración se focaliza

⁴⁸² La escritura en el espacio presidiario se convertiría en un medio de sublimación -en este caso, en el “ideal” al que se hace referencia- ante el horror y sufrimiento vividos.

⁴⁸³ Se sugiere la imagen del “muerto en vida” como identificación con el prisionero que ya hemos analizado anteriormente.

⁴⁸⁴ Nuevamente, en mitad del fragmento, la autora apela a ese “vosotros” tras la descripción de la carroza negra que pasa por la carretera con el cadáver: “¿La véis pasar?... ¡No interroguéis!” (27).

⁴⁸⁵ Ya vimos en el texto de Ofelia Domínguez cómo el elemento sonoro tiene una gran relevancia dentro del espacio carcelario con las distintas significaciones del toque del timbre.

en la visualización del carácter inmóvil de la escena y en el silencio que, como contraposición al sonido⁴⁸⁶, emerge “solemne y cabal”:

Instantáneamente se paraliza todo movimiento: los reclusos todos suspenden el trabajo para permanecer de pie, descubiertos, silenciosos, con el frente hacia el lugar por donde pasará el cadáver.

El silencio es solemne y cabal, y solo se escucha el ruido del motor de la carroza negra que lleva la carga a su destino fatal [...] pero es imponente el silencio que, como último tributo, le rinden sus compañeros, hermanos de desgracia... (27)

En este capítulo se produce un cambio de dirección del “vosotros” al “tú”, cuando la voz narrativa apela directamente a ese muerto desconocido y anónimo que va en la “carroza negra” –“el número tantos”⁴⁸⁷–, al que llama “guiñapo”⁴⁸⁸ y cuya muerte, presupone, implicará su total liberación: “¡Ya eres libre! No hay poder humano ahora que pueda apresarte” (27-28).

Esta transición del “vosotros” al “tú” es significativa en tanto que la masa informe de presidiarios –representados como seres equiparables y homogéneos– se concretiza en la figura de uno de ellos⁴⁸⁹. El capítulo “La despedida de José” es el único del conjunto del libro donde se llama por su nombre a uno de los presidiarios –“los condenados a vivir sin nombre” (22) e identificados con un número– y en el que la narradora define los rasgos que le confieren una identidad y personalidad propia:

Al asomarme encontré el rostro duro del gallego José, presidiario cuyo trabajo consistía en pasar el tiempo, siempre recogiendo las basuras en el perímetro del Penal [...] aunque no le oía, vi sus dientes apretados, su andar renqueante chapoteando agua, su mirada brillante como el relámpago, su traje azul traspasado y pegado a su mísero cuerpo hambriento. (25)

⁴⁸⁶ La imposibilidad de narrar el horror –su condición de “indecible”–, así como la inexpresividad verbal del dolor, se vincula con el protagonismo de ese silencio imponente.

⁴⁸⁷ Ya comentamos la “etiquetación” numérica a la que eran sometidos los presos, identificados simplemente con un número que los representa y anula su identidad

⁴⁸⁸ Anteriormente ya se había hecho referencia a esta cosificación y mecanización que sufre el presidiario –el “muñeco automático–, y a su condición de desecho humano.

⁴⁸⁹ También encontramos esta individualización en la figura del preso que canta en la sección “De la vida diaria”.

La autora narra su primer encuentro con el presidiario “José”⁴⁹⁰ —de aspecto frío e indiferente —, al que más tarde entregará desde lejos y a escondidas algo de comida y cigarrillos. Al final del fragmento, la voz narrativa se dirige a ese tú del que nada conoce para imaginárselo como “un perro a quien su amo abandona”⁴⁹¹ tras su salida de presidio:

¡Pobre José! Nada sé de tu vida, ni de tu nombre, ni del hecho que te llevó hasta allí, ni del número que te correspondía en la cadena sin fin de números del Presidio: solo sé de tu rostro de líneas como piedras, duras y terribles.

Pero sé que cambió tu expresión de dureza, y tu ruda contracción de la boca, y sé también que cuando yo marchaba del Presidio, a falta de poder despedirme de otro modo, diste vueltas alrededor de la casa que yo vivía, como un perro a quien su amo abandona, con una lágrima sin brotar de tus ojos brillantes... (25-26)

2.4. LA LETRA QUE RESISTE: REINALDO ARENAS

Cierra las puertas, echa la aldaba, carcelero.
Ata duro a ese hombre: no le atarás el alma.
Son muchas llaves, muchos cerrojos, injusticias:
no le atarás el alma.

Miguel Hernández, *El hombre acecha*

Aucun de nous ne reviendra.
Aucun de nous n'aurait dû revenir.

Charlotte Delbo, *Auschwitz et après*

La presencia de sujetos y corporalidades subversivas en la Cuba de los años sesenta y setenta constituiría una fisura para la conformación del nuevo espacio nacional regido por el modelo hegemónico del “hombre nuevo” revolucionario. La ruptura e impugnación del molde político-corporal instaurado a partir de 1959 sería representada

⁴⁹⁰ Parece que la autora no conoce su nombre —“nada sé de tu vida, ni de tu nombre” (25)— pero al nombrarlo como “José” le confiere una identidad que el presidio le había negado.

⁴⁹¹ A pesar de dotar de identidad al hombre preso dándole un nombre, la autora utiliza el recurso de animalización para representar al preso como reflejo de la deshumanización vivida en presidio.

en su conjunto como homosexual y como antirrevolucionario por la figura de Reinaldo Arenas.

2.4.1. Los intelectuales y la política cultural revolucionaria

El concepto de “hombre nuevo” fue introducido por Ernesto Che Guevara en 1965 y se convirtió, en palabras de Abel Sierra Madero, en “el soporte simbólico-discursivo para establecer la nueva ciudadanía revolucionaria”, en contraste con la homosexualidad, considerada como una amenaza moral y ética en la construcción del nuevo socialismo (Sierra Madero 2006: 200). Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal realizaron en 1984 el documental *Conducta impropia*, donde mostraron el trato denigrante que sufrieron los homosexuales como “sujetos impropios” durante los años posteriores al triunfo de la revolución⁴⁹². Entre otros temas, el documental saca a la luz el controvertido asunto de las UMAP (Unidades Militares en Ayuda a la Producción), campos de trabajo creados en 1965 –hasta su desaparición en 1968– y destinados a “rehabilitar” o “reeducar” a homosexuales, religiosos y a cualquier sujeto que el régimen consideraba contrarrevolucionario⁴⁹³.

⁴⁹² El documental está constituido por una serie de entrevistas a personalidades de la diáspora cubana (entre ellas, los escritores José Mario, Heberto Padilla, Juan Abreu, Guillermo Cabrera Infante, Armando Valladares, René Ariza y Reinaldo Arenas, y la doctora y activista Martha Frayde) y a otros intelectuales como Juan Goytisolo o Susan Sontag: “El énfasis puesto en el tema de la persecución de los homosexuales en nuestra película, puede servir, por lo absurda y gratuita, como metáfora de la supresión general de las libertades cívicas de Cuba” (Almendros y Jiménez Leal 1984: 21).

⁴⁹³ Asimismo, en el Congreso Nacional de Educación y Cultura celebrado en abril de 1971, se mostró la línea homófoba del nuevo gobierno: la homosexualidad era considerada una “desviación” o una “patología social” y no podía permitirse “que por medio de la calidad artística, reconocidos homosexuales ganen influencias que incidan en la formación de nuestra juventud”, por lo cual se debía “evitar que ostenten una representación artística de nuestro país en el extranjero personas cuya moral no responda al prestigio de nuestra Revolución” (Sierra Madero 2006: 198). Además del ensayo de Abel Sierra Madero, diversos estudios se han centrado en analizar la situación de los homosexuales en Cuba durante el periodo revolucionario; entre ellos, destacamos *Gays under the Cuban Revolution* (1981) de Allen Young, *Sexual Politics in Cuba* (1994) de Leiner Marvin, y *Machos, maricones and gays. Cuba and homosexuality* (1996) de Ian Lumsden.

Numerosos intelectuales que no amoldaron sus creaciones a la línea ideológica que imponía el nuevo régimen, fueron considerados “elementos antisociales” que practicaban un “diversionismo ideológico” que entorpecía la construcción de ese nuevo espacio nacional y, por ello, fueron expulsados, marginados o anulados de la esfera social y cultural de la que el nuevo gobierno iba apropiándose. Desde aquellas reuniones de junio de 1961 en la Biblioteca Nacional entre miembros del gobierno revolucionario (el presidente de la República Osvaldo Dorticós, el primer ministro Fidel Castro y el ministro de Educación, Armando Hart, entre otros) e intelectuales se estableció la posición que debían adoptar estos con respecto al nuevo sistema imperante. Las conocidas “palabras a los intelectuales” que Fidel Castro pronunció entonces reflejan perfectamente el mecanismo inclusivo/exclusivo que practicaría el régimen durante esos años: “¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho” (Castro 1965: 14-15)⁴⁹⁴.

La persecución, amenaza y exclusión de la figura del intelectual no comprometido o desviado de la norma establecida, aquel que ejercía lo que podríamos llamar una disidencia ideológica, se convirtió en una constante durante el llamado “Quinquenio Gris” (1971-1976) –término acuñado por Ambrosio Fornet– o “Pavonato” –en referencia al presidente del Consejo Nacional de Cultura Luis Pavón Tamayo–, época ominosa y nefasta para la cultura cubana en la que se ejerció un proceso de “parametración” contra diversos intelectuales, entre ellos, Virgilio Piñera, Heberto Padilla y el propio Reinaldo Arenas⁴⁹⁵.

⁴⁹⁴ Recordemos que en 1961 el documental *PM* de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal había sido censurado y que muy poco después el suplemento literario *Lunes de Revolución* sería clausurado. Posteriormente, en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971, volvería a reafirmarse la idea de considerar el arte como un arma de la revolución.

⁴⁹⁵ Georgina Dopico Black expone en su artículo “The Limits of Expression: Intellectual Freedom in Postrevolutionary Cuba” la política cultural llevada a cabo en la isla tras el triunfo revolucionario a través

Abilio Estévez aseguraba en su artículo “Un fantasma llamado Virgilio Piñera” que entre 1968 y 1979, marginado, vigilado y aterrorizado, Piñera ya estaba muerto, se había “fantasmado” (Estévez 2009: 30). En 1962 el escritor había sido víctima de la conocida “La noche de las tres p” (prostitutas, proxenetas y pederastas), fue arrestado en su domicilio y encerrado en un calabozo de comisaría en la prisión del Príncipe, de donde logró salir gracias a Carlos Franqui, entonces director del diario *Revolución*⁴⁹⁶. Aunque Piñera no escribiera ningún texto relacionado con la prisión –excepto su obra de teatro *Clamor en el penal*, publicada en 1937 en Baraguá–, muchos de sus textos reflejan un clima de hostigamiento y persecución en el que los personajes se mueven simbólicamente por lugares que se asimilan al espacio carcelario.

Por otro lado, Heberto Padilla, acusado de “atentar contra los poderes del Estado” (Padilla 1989: 149) –al tomar una posición contraria a la de alabanza y glorificación de la revolución–, pasó treinta y siete días encarcelado (entre marzo y abril de 1971) en “Villa Marista”, sede de la Seguridad del Estado. El 27 de abril de 1971 realizó ante los miembros de la UNEAC –la misma institución había premiado en 1968 su poemario *Fuera de juego*, aunque en la publicación se añadiera un prólogo donde sus miembros

de tres mecanismos diferenciales: la promoción, la prohibición o la tolerancia marginal: “The regime’s active involvement in the cultural sphere provides a solid base for this kind of analysis. Three possibilities exist: literature may be promoted, prohibited, or marginally tolerated by the official apparatus, depending upon how well it conforms to the Revolution’s prevailing social, political, and artistic parameters” (Dopico Black 1989: 108). Dentro de la literatura “prohibida”, la investigadora incluye los casos de Virgilio Piñera, René Ariza y Reinaldo Arenas además de otros como Norberto Fuentes, Antón Arrufat, César López o Eduardo Heras León.

⁴⁹⁶ Según Georgina M. Dopico Black, Piñera sería arrestado de nuevo en 1978 aunque este dato no he podido corroborarlo con ningún otro documento: “In 1978, Piñera’s private manuscripts –he had been unable to publish work since 1971– were confiscated, and he was again arrested and jailed for a brief period, charged with writing ‘subversive’ literature” (Dopico Black 1989: 121). Juan Goytisolo describió el estado de pánico en que Piñera vivía cuando el español visitó la isla en 1967 y se encontró con el autor de *Aire frío* en el hotel donde se hospedaba: “Virgilio me contó entonces todo lo que pasaba. Me habló de la existencia de la UMAP, me dijo que había más de sesenta mil homosexuales encerrados en esos campos, que él mismo vivía bajo el terror de ser denunciado otra vez por el Comité de Defensa de la Revolución y ser arrestado. Me di cuenta de que tenía mucho miedo porque no quiso que habláramos en el cuarto del hotel ni en el vestíbulo. Él quería que camináramos por el jardín, pues así estaríamos más seguros. Virgilio, me dio una impresión tal de soledad, de alguien acorralado... Cuando lo vi partir tan frágil, envejecido, marcado por la experiencia, verdaderamente fue algo que me trastornó, que me hizo pensar seriamente en la evolución de la Revolución y a tener dudas sobre ella” (Almendros y Jiménez Leal 1984: 85).

rechazaban dicho libro— su conocida autocrítica, en la que se acusaba a sí mismo, a su mujer la poeta Belkis Cuza Malé y a algunos de sus amigos (Lezama Lima, Pablo Armando Fernández, Norberto Fuentes, entre otros) de haber traicionado al régimen⁴⁹⁷. El “affair” Padilla provocó una fisura indeleble entre la intelectualidad internacional y el país en el que muchos habían depositado su fe y esperanza; baste recordar la primera carta de los intelectuales europeos y latinoamericanos dirigida a Fidel Castro —aparecida en el periódico *Le Monde* el 9 de abril de 1971— donde estos expresaban su inquietud con respecto al encarcelamiento de Padilla y condenaban cualquier actitud represiva contra intelectuales y escritores⁴⁹⁸.

La “parametración” perpetrada por el Estado se llevó a cabo a través del aislamiento y marginación del intelectual “desviado” —aquel que no se adaptaba a los “parámetros” sexuales, sociales, morales e ideológicos que dictaba el régimen—, que se convertiría en un ser fantasmal para la sociedad, en un *no-hombre*. En el artículo “El Quinquenio Gris:

⁴⁹⁷ Lourdes Casal recopiló gran cantidad de información en torno al origen y desarrollo del conocido “affair” en su estudio *El caso Padilla. Literatura y revolución en Cuba. Documentos* (1971). Otros ensayos destacados sobre el mismo tema son: *The case of the Cuban Poet Heberto Padilla* (1977) de Scott Johnson y *Littérature et société à Cuba: L'affaire Padilla (1961-2000)* (2006) de Marie Clémire Corneille.

⁴⁹⁸ Tras su liberación, Padilla viviría completamente marginado en la sociedad y cultura cubanas — ejercería de traductor para el Instituto del Libro— hasta que logró exiliarse a Estados Unidos en 1980. Arenas revisita el caso Padilla en su autobiografía *Antes que anochezca* para denunciar la persecución y castigos a los que fueron sometidos los intelectuales durante esos años; su descripción del protagonista de la autoconfesión cuando lo divisa desde un coche en el año 1976 nos muestra a un hombre demacrado y deshecho: “[Padilla] venía caminando por la acera: blanco, rechoncho y desolado, era la imagen de la destrucción. A él también habían logrado ‘rehabilitarlo’; ahora se paseaba por entre aquellos árboles como un fantasma” (Arenas 2008: 241). En 1973 se publicará en la Editorial Gota de Agua de Madrid, y a cargo de José Mario, el libro de Padilla *Provocaciones*, cuyos poemas había recitado el autor en círculos literarios antes de su encarcelamiento. En el prólogo, José Mario reivindica ese espíritu rebelde que Padilla pone en práctica en el libro: “Heberto Padilla no nos parece el *elegido*, más bien, el *reincidente* (como él se denomina o caracteriza en uno de sus últimos poemas); el hombre eterno que reincide, porque si queremos vivir, VIVIR, no cabe más remedio que rebelarnos: auténtica consigna” (Padilla 1973: 24-25). Curiosamente, en una de las composiciones del poemario, “A Galileo”, se hace referencia explícita al espacio carcelario como contexto esencial de la “verdadera historia”: “Hemos llenado nuestros libros / de cárceles horrendas donde han sufrido héroes; / cárceles lindísimas después en los poemas, / sobre todo si el héroe sobrevive / o muere brutalmente golpeado / o lo fusilan contra un muro / y lo meten de pronto en la Elegía. / Los grandes poetas hablaron siempre / las jergas de la cárcel. / Los mejores poemas siempre han nacido / bajo la antorcha de los carceleros. / No hay verdadera historia / que no tenga como fondo una cárcel” (41). Ya en el exilio, en 1989, Padilla publicaría su libro autobiográfico *La mala memoria*, en la que reconstruye su experiencia carcelaria —el encierro, los continuos interrogatorios, las golpizas— desde una cierta distancia —la traducción al inglés llevó como título *Portrait of the Other*—, a diferencia de otras autobiografías escritas desde emoción, la furia o el desgarró, como en el caso de Armando Valladares (*Contra toda esperanza*) o el mismo Reinaldo Arenas (*Antes que anochezca*).

Revisitando el término”, dentro del ciclo de conferencias organizado en La Habana por el Centro Teórico-Cultural Criterios en 2007⁴⁹⁹, Ambrosio Fornet se refiere a la política “anticultural” llevada a cabo en la primera mitad de los años setenta (Fornet 2009: 380): “En los centros dedicados a la docencia o el teatro, los trabajadores que no respondieran a las exigencias o ‘parámetros’ que los calificaran como individuos confiables —es decir, revolucionarios y heterosexuales— serían reubicados en otros centros de trabajo. El proceso de depuración o ‘parametración’ se haría bajo la estricta vigilancia de un improvisado comisario conocido desde entonces en nuestro medio como *Torquesada*” (396-397)⁵⁰⁰. Otros han preferido el término de “Decenio Negro” o “Trinquenio Amargo” para englobar también dentro de ese “parametrage” los años finales de la década del sesenta y toda la década del setenta (400)⁵⁰¹.

Rafael Rojas señala, en su revelador ensayo *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* (2006), que el ensayista puertorriqueño Arcadio Díaz Quiñones trasladó la “teoría de *salida, voz y lealtad*” de Albert O. Hirschman al caso cubano: “Según Hirschman, en cualquier estructura social, pero especialmente en aquellas regidas por un orden político autoritario o cerrado, los sujetos optan por tres alternativas: la lealtad, la voz y la salida, o, lo que es lo mismo, la obediencia, la oposición y el éxodo” (Rojas 2006: 16-17). Para el investigador cubano, la alternativa de la voz en Cuba resulta más evidente a partir del final de la década del

⁴⁹⁹ Tras la celebración de este Ciclo titulado “La política cultural del periodo revolucionario: memoria y reflexión” y celebrado entre enero y julio de 2007, Criterios publicó el libro de título homónimo, editado por Desiderio Navarro y Eduardo Heras León.

⁵⁰⁰ Jorge Olivares en el ensayo *Becoming Reinaldo Arenas* (2013) también describe los métodos empleados contra aquellos sujetos que no se adaptaban a la norma revolucionaria: “Homosexuals in particular, especially artists and educators, were dismissed from their jobs or given employment in places where their ‘contaminating’ presence would not be a threat to society. Writers who did not embrace socialist realism, which imposed an ideological mold on cultural production, were silenced” (Olivares 2013: 12-13).

⁵⁰¹ Fornet menciona que César López fue el primero en utilizar el término de “Decenio Amargo”. Por su parte, Mario Coyula hará referencia al término “Trinquenio Amargo” en el artículo “El Trinquenio Amargo y la ciudad distópica: autopsia de una utopía” —conferencia leída dentro del ciclo “La política cultural de la Revolución: memoria y reflexión”—.

sesenta y principios de los setenta “debido a su clara transgresión de los límites de la llamada ‘crítica desde dentro’”. Rojas encuadra los casos de Reinaldo Arenas, Heberto Padilla, María Elena Cruz Valera, Jesús Díaz y Raúl Rivero, o los de otros poetas presos, dentro de lo que denomina las “prácticas de *disidencia*”, “tan genuinas como las de cualquier escritor occidental bajo un orden autoritario o totalitario (23).

Será dentro de estas “prácticas de disidencia” y, también, de “resistencia” –tomando la terminología de Barbara Harlow del libro *Resistance Literature*– donde englobaremos la obra creadora que Reinaldo Arenas realizó en los años setenta, en medio de un clima hostil y amenazante, y que se vincula estrechamente con sus diversos encarcelamientos y huidas.

2.4.2. Clandestinidad, prisión y resistencia

Tras formar parte de las guerrillas de Fidel Castro contra Fulgencio Batista en Sierra Maestra, Reinaldo Arenas llegó a La Habana para realizar un curso de planificación dirigido a contadores agrícolas. En 1963 consiguió un puesto en la Biblioteca Nacional, donde trabajaría hasta 1968. Durante esos años, obtuvo dos menciones de honor en el Premio Nacional de Novela Cirilo Villaverde patrocinado por la UNEAC: la primera en 1965, con su novela *Celestino antes del alba* (1967) –el único libro que logró publicar en la isla– y la segunda, en 1966, con *El mundo alucinante* –publicada en francés en Editions du Seuil en 1968 y cuya versión original aparecería en México en 1969–. Arenas también trabajó en el Instituto Cubano del Libro y en la UNEAC, pero a finales de los años sesenta comenzaría un acoso continuo hacia su persona por parte de las

autoridades revolucionarias, debido a su distanciamiento con la ideología del régimen y a la publicación de sus libros fuera de la isla:

Although Arena's difficulties had started in 1965, when cultural ideologues did not receive favorably the manuscript of *Celestino antes del alba*, it was not until three years later, in 1968, and especially after the publication in France of *Le Monde hallucinant*, that his "problems" in Cuba, as he put it, went from being something abstract to something absolutely real. [...] Arena's essays continued to appear in Cuban journals until 1970 (four were published that year), but his situation at the UNEAC drastically changed thereafter. Like other young writers who had fallen into disfavor, he was demoted to proof-reader, and eventually those in this position were not allowed to do anything at all. [...] Arenas became the object of constant harassment and vigilance by the secret police for writing works that deviated from the socialist realist mode and failed to celebrate the Revolution, for smuggling his manuscripts out of Cuba, and for living a promiscuous gay life. (Olivares 2013: 20)

Parte de la obra de Reinaldo Arenas, al igual que ocurrió con la literatura carcelaria de Jorge Valls, Ángel Cuadra y otros presos políticos, formaría parte de esa escritura subterránea o invisible –que llegaba a círculos muy restringidos– que fue desarrollada en la isla de manera clandestina, al mismo tiempo que se difundía ampliamente toda una literatura oficialista en apoyo al nuevo orden revolucionario⁵⁰². Warren Hampton alude, en su artículo sobre Ángel Cuadra "Poesía de un prisionero", a la "corriente subterránea" de literatura que existió en Cuba tras el triunfo revolucionario y en la que engloba a "una poesía anónima de resistencia política, circulada clandestinamente, tendiente a florecer o desaparecer con el tiempo según los azares en la vida de los escritores, carentes de materiales y maquinaria de imprenta". Los tres caminos posibles para los intelectuales "acosados por el aparato represivo estatal" fueron, según Hampton, el exilio, la cárcel y la desistencia: "Algunos de ellos por fin emigran,

⁵⁰² Georgina M. Dopico Black reflexiona sobre esta literatura promovida por el estado cubano en contraste con la prohibida y la tolerada marginalmente. Entre los autores y obras de la vertiente oficial, la investigadora destaca *Maestra voluntaria* (1962) de Daura Olema García, *Sacchario* (1970) de Miguel Cossío Woodward, *La última mujer y el próximo combate* (1971) de Manuel Cofiño López, entre otras. Asimismo, en el estudio *Prose Fiction of the Cuban Revolution*, Seymour Menton expone y desarrolla las distintas tendencias narrativas (novelas y cuentos) que se cultivaron en Cuba desde 1959 hasta 1971, entre las que incluye la narración ideológica (y también otras como la existencial, la experimental o escapista y la antirrevolucionaria).

englosando las filas de la resistencia intelectual en el exilio; o quedándose en Cuba, son encarcelados, generalmente por otros “delitos”; o desisten y, si tienen suerte, logran “desaparecer” entre la población (Hampton 1995: 199).

Hampton señala en su artículo que además de la literatura clandestina realizada en prisión (más invisible y más subterránea aún, según sus palabras), también existió una literatura clandestina desarrollada en el espacio social exterior, en la que se encuadraría gran parte de la obra de Arenas realizada en la isla. En una de sus entrevistas, el autor de *Celestino antes del alba* nombraba algunos de los autores que junto a él formaron parte de esa “literatura marginal” desarrollada en Cuba durante aquellos años:

Yo mismo desde el año 69 estoy haciendo una literatura marginal. Tengo como 4 libros inéditos que saqué de Cuba clandestinamente e igual que yo mucha gente en Cuba hacía lo mismo. Recuerdo el caso de Daniel Fernández, que escribió una novela que se llamaba *La vida de Truca Pérez*, un personaje muy interesante, pero un día se le descubrió la novela y le echaron 4 años de cárcel. Es el mismo caso de Delfín Prats, que ganó el premio David de poesía. Su libro *–Lenguaje de mudos*⁵⁰³ – se publicó; sin embargo, inmediatamente fue recogido y convertido en pulpa. Tenemos el caso de José Cid que murió recientemente. Había publicado una novela que se llamaba *La casa incestuosa*, pero una vez publicada descubrieron que no podía distribuirse (era ‘incestuosa’) y volvió a su origen primigenio, se convirtió en pulpa otra vez. Está el caso de Julián Portales que está en estos momentos preso porque se le descubrió que hacía unos poemas que no se adaptaban a las normas del sistema. Ahí están César López, Cuadra, Valladares, Valls, y así podríamos nombrar a una lista inmensa de escritores. (Arenas 1982: 23)

Reinaldo Arenas fundaría junto a los tres hermanos Abreu (Juan, José y Nicolás) y Luis de la Paz un círculo literario clandestino que se reunía cada semana en distintos

⁵⁰³ Este poemario de Delfín Prats se vincula con la poesía que Arenas cultivó en los años setenta y con el clima asfixiante que muchos de sus versos muestran: “dejamos escapar nuestros discursos / nuestras interminables sentencias que no repetirán / parapetados tras el único lenguaje posible por ahora: / la elocuencia aprendida de los gestos / la frustración a simple vista de sus maneras y sus posturas importadas: / lenguaje de mudos que no les pertenece. / siempre nosotros tomando el ómnibus atravesando / la ciudad y el miedo / atravesando la ciudad y el miedo nuestros pulmones llenos / de nicotina / frotando con cera nuestro rostro [...] siempre nosotros apeándonos en la misma parada de siempre / volviendo el rostro para cerciorarnos de que nadie nos sigue / –siempre volviendo el rostro– presas del temor de echar a andar” (Prats 1970: 15-16).

lugares de La Habana y que logró “publicar” la revista clandestina, *Ah, la marea*⁵⁰⁴. Todos sus miembros desarrollaron numerosas creaciones en la clandestinidad. Muchas de las obras se perdieron pero otras fueron rescatadas y pudieron publicarse posteriormente en el extranjero. El escritor holguinero rememoraba la historia del grupo en el prólogo que escribió para el poemario de su amigo Juan Abreu, *Libro de las exhortaciones al amor* (1985) y que tituló “Exhortaciones para leer a Juan Abreu”:

[El círculo literario clandestino] era también taller de creación y sesionaba semanalmente en los lugares más imprecisos e insólitos y siempre a la intemperie donde pudiéramos atisbar la visita de cualquier policía obstinado. Cada uno de los miembros de aquel círculo secreto [...] sometíamos al “taller” el trabajo realizado durante la semana, lo volvíamos a enterrar en los sitios más recónditos y fijábamos otro punto de reunión para la fecha siguiente⁵⁰⁵.

⁵⁰⁴ Juan Abreu señala en su libro *A la sombra del mar* (1998) que la *Revista Mariel de Arte y Literatura*, fundada en el exilio, tuvo su antecedente en esta primera revista clandestina, *Ah, la marea*, cuyo título de referencias marítimas se vincula con la tradición acuática cubana anunciada por Rafael Rojas en su artículo “El mar de los desterrados”: “La concebimos [*Mariel*] pensando en nuestra *Ah, la marea*, del Parque Lenin. Sentados junto a un turbio canal, en un pequeño parque de la ciudad de Hialeah, retomamos el sueño. Le pusimos *Mariel* porque nos pareció un nombre hermoso, redondo y sonoro, y porque para nosotros simbolizaba la puerta por la que escapamos a la libertad. También porque llamándola así tal vez ayudáramos a cambiar algo la temible imagen de los marielitos” (Abreu 1998: 26).

⁵⁰⁵ Del mismo modo que Arenas, Juan Abreu también recordaría esas tertulias en *A la sombra del mar*: “Rendíamos culto a los libros y a los autores rebeldes, o que percibíamos como tales. Organizábamos maratones de lecturas y tertulias, escribíamos incansablemente y estábamos convencidos de que en esas actividades radicaba el único sentido que podían tener nuestras existencias. En esos libros, que todavía me acompañan, que siguen siendo parte fundamental de mi vida, aprendí todo lo que sé. Esa etapa que abarcó más o menos desde 1970 a 1974 estuvo vivamente dividida en dos fases. La primera, que se extiende hasta la detención de Reinaldo, fue dominada por un gran impulso creativo y relativa tranquilidad. Nos reuníamos en el Parque Lenin donde leíamos la ‘producción de la semana’. Creamos una rudimentaria revista literaria, *Ah, la marea*, que distribuíamos entre nosotros mismos. Nos imponíamos ‘metas’ de lectura y escritura. Reinaldo reinaba allí como un dios tutelar, pero un dios cercano que leía fragmentos de *Otra vez el mar* o *Leprosorio* y luego iba a encaramarse con nosotros en la mata de mangos más cercana. O a participar en una carrera de velocidad a campo traviesa. Dos escritores representaban la dignidad y la integridad intelectual: José Lezama Lima y Virgilio Piñera. Otro (tras su retractación en la UNEAC), la abyección total: Heberto Padilla. Nunca esperamos nada, en términos de ejemplo ético, de Alejo Carpentier o Nicolás Guillén, pero de Padilla sí. Lo considerábamos un traidor. La segunda etapa comienza con la fuga de Arenas, su refugio en el Parque Lenin y su posterior encarcelamiento. Cuando salió en libertad evitamos vernos por algún tiempo, dado que él estaba estrechamente vigilado y nosotros todavía guardábamos algunos de sus manuscritos. Transcurridos algunos meses volvimos a visitarnos y mi hermano Nicolás, que sabe de carpintería, consiguió madera y le ayudó a fabricar una barbacoa en el apartamento de la calle Monserrate. Nos citábamos para ir al cine, o lo ayudaba a dismantelar un convento a través del hueco practicado en una de las paredes de la casa de Clara Morera. Las tertulias se hicieron muy esporádicas, aunque nunca desaparecieron del todo. Pero ya nada volvió a ser como antes” (Abreu 1998: 21-22). En el “Prólogo Quince”, Abreu vuelve a hacer alusión a sus reuniones y lecturas en el parque Lenin, donde planeaban “fugas y más fugas y siempre fugas”, y también “libros y más libros” (100). Algunas de los textos que Arenas leyó al grupo fueron, además de los cantos de *Otra vez el mar* y *Leprosorio*, *El central*, algunos capítulos de *El Palacio de las blanquísimas mofetas*, *Ah, estallar, morir en junio* y *con la lengua afuera* –la segunda parte de *Leprosorio*, que finalmente fue titulada “Morir en junio y con la lengua afuera”– y *El asalto*.

De esa forma, en nuestro frenesí creador, algunos miembros del grupo escribieron varios libros notables, y yo pude redactar por segunda vez mi novela *Otra vez el mar*⁵⁰⁶. Ese estado de peligrosísima y a la vez salvadora euforia imaginativa nos conminó incluso a fundar una revista clandestina, *Ah, la marea*, que se “publicó” solo dos veces, con trabajos de todos los integrantes del círculo clandestino. La revista circulaba estrictamente entre nosotros mismos y entre personas de extrema confianza y era mecanografiada y presillada en casa de los Abreu. Pero existía, y eso era para nosotros un consuelo... Por cinco años aquellas aventuradas tertulias fueron un verdadero estímulo para todo el grupo y fueron, además, la causa fundamental de que varios de los libros que ahora comienzan a publicarse entre nosotros existan. (Abreu 1985: 7-8)

En *Libro de las exhortaciones al amor*, Abreu incluyó un prefacio (“Los días de las exhortaciones”), donde ofrecía un listado de las obras que fueron salvadas y de las que se perdieron; en él incorporaba títulos de sus obras, de las de sus hermanos, de Arenas, Luis de la Paz, José Díaz y Marco Martínez⁵⁰⁷. Algunos de estos textos tuvieron que ser destruidos por los mismos autores ante la persecución que sufrieron por parte del gobierno, como bien señalaba Arenas en su autobiografía: “La casa de los hermanos Abreu fue rodeada y el terror los hizo desenterrar los manuscritos de mis novelas y quemarlos junto con todas las obras inéditas que ellos habían escrito; unos doce libros” (Arenas 2008: 197). Del mismo modo, Abreu rememoraba con dolor la destrucción de aquellos textos:

Estos han sido días muy duros, sobre todo porque pienso en los libros que la inminencia de un registro o de una delación nos hizo destruir. Eso también se hizo por consenso. Aprobado por todo el grupo. El recuerdo de los papeles quemados no me abandona, fue estúpido destruirlos. Y si no fuera porque es necesario reescribirlos, por mí y por mis personajes perdidos, me suicidaría.

⁵⁰⁶ A pesar de la desaparición o destrucción de las obras, los autores del círculo clandestino no abandonarían sus proyectos literarios y reescribirían sus obras para poder salvarlas. De hecho, Juan Abreu escribió entre 1972 y 1973 su poemario *Libro de las exhortaciones al amor*, que “fue destruido durante un periodo de tenaz persecución y vigilancia, ejercidas sobre el autor por la policía de la seguridad del estado cubano” y reescrito en 1974 “aun en medio del terror y la incertidumbre” (Abreu 1985: 24).

⁵⁰⁷ En esta lista el poema “Leprosorio” de Reinaldo Arenas –que analizaremos en profundidad en este capítulo– aparece como “salvado”. Algunos de los manuscritos que lograron salvarse llegaron al exterior a través de diversos contactos del escritor holguinero: su amiga Olga Andreu sacaría los poemas “Morir en junio y con la lengua afuera” y “Leprosorio”; sus amigos Jorge y Margarita Camacho enviaron a un joven francés a la isla, Joris Lagarde, que logró sacar algunos textos junto al famoso “Comunicado” que el escritor, en medio de la desesperación, redactaría en el parque Lenin (fechado el 15 de noviembre de 1974) y que daba a conocer la situación límite en la que se encontraba en la isla.

Me siento cobarde, miserable y traidor. Pero abandonados de Dios y de todos, solo nos queda la palabra. (Abreu 1998: 52).

Juan Abreu se refiere a esos años que vivió en Cuba bajo la persecución y el hostigamiento como un tiempo de muerte en el que muchos escritores fueron apartados del campo intelectual cubano y tuvieron que dedicarse a escribir en silencio⁵⁰⁸:

Todos aquellos años de adolescencia y juventud transcurrieron en una especie de muerte, en una tensión, una inseguridad, y un desasosiego interminables que tienen que estar relacionados con la muerte, con un genocidio espiritual, producto de un sistema refinadamente esclavista, que es incompatible con la vida. [...] Nosotros, y decenas de otros jóvenes [...] preferimos trabajar en silencio, sin esperanzas, pero libremente, porque sabíamos, además, que la literatura verdadera jamás se ha hecho en las organizaciones oficiales de literatos. Hicimos nuestra obra como la hacen otros en la Cuba de hoy, mientras trabajábamos en fábricas como peones, en granjas de castigo, fuera absolutamente de la estructura “cultural” cubana. (Abreu 1985: 14-16)⁵⁰⁹

Tanto Arenas como Juan Abreu abogaron por una escritura en libertad –aun desarrollada en la sombra–, por la creación de “un mundo libre para el espíritu dentro del universo carcelario” que representaba para ellos la isla. Mientras Abreu señalaba que “la libertad es parte imprescindible de toda obra de arte” (20-21), Arenas aseguraba, siguiendo ese mismo pensamiento, que para ser escritor la única elección posible era la libertad⁵¹⁰:

⁵⁰⁸ El poema de Arenas “Esas espléndidas diosas”, incluido en *Voluntad de vivir manifestándose* (1989) y fechado en “La Habana, diciembre de 1973”, hace referencia a esas voces que cantaron “en la sombra”: “Esos milagros, esas mentiras, esas tribus errantes, / esa cruz, / esa leyenda, ese amor, esos mitos y esas verdades / que nos enaltecen justifican o proyectan / no existirían / si voces empecinadas no se hubiesen dado a la tarea / de cantar en la sombra” (Arenas 1989: 20).

⁵⁰⁹ Muchos intelectuales cubanos sufrirían esa muerte en vida –la categorización del hombre en no-persona, su marginación y silenciamiento social– a la que se refiere Abreu en este prólogo. Un buen ejemplo de ello fue el caso de Virgilio Piñera. En el libro *Virgilio Piñera: entre él y yo*, Antón Arrufat hace referencia a la última etapa de vida de su maestro, “la más solitaria y patética. Etapa que él mimo llamó de ‘muerte civil’. [...] La muerte en vida. O con más exactitud: la muerte literaria en vida. Esta atroz sensación –¿sensación o angustia?– recorre calcinante poemas y relatos postreros” (Arrufat 1994: 142).

⁵¹⁰ La actitud de Abreu y Arenas ante el régimen opresivo en el que los intelectuales se vieron envueltos durante esos años parece anunciarse en la composición de Heberto Padilla titulada “Poética”, publicada en *Fuera de juego*, donde el sujeto impele a decir la verdad por encima de cualquier circunstancia: “Di la verdad. / Di, al menos, tu verdad. / Y después/ deja que cualquier cosa ocurra: / que te rompan la página querida, / que te tumben a pedradas la puerta, / que la gente / se amontone delante de tu cuerpo/ como si fueras un prodigio o un muerto” (Padilla 1968: 41).

La literatura clandestina es un producto genuino de los sistemas represivos, ya que el verdadero artista, si quiere permanecer como tal, optará siempre por el anonimato y el riesgo en lugar de la autocensura y la hipocresía. Porque entre la libertad y el miedo (aun cuando el miedo sea justificadamente ilimitado), el ser humano termina siempre escogiendo la libertad. Y si se es escritor, no queda otra alternativa, pues toda creación propone un ritmo, un terror, una armonía y una desmesura, un misterio y un reto: un atrevimiento, enemigo natural de todo agente limitador. (Abreu 1985: 11-12)

Acusado de “desacato y escándalo público”, de “extravagante”⁵¹¹, “contrarrevolucionario”, “inmoral”, “diversionista ideológico”, “corruptor de menores”, y también de publicar sus libros en el extranjero sin permiso oficial, Reinaldo Arenas pasaría desde 1974 hasta 1976 por distintos establecimientos penitenciarios: el Castillo del Morro, Villa Marista, el Combinado del Este, y una prisión abierta situada en el barrio Flores⁵¹².

En junio de 1974, fue denunciado junto a su amigo Cocó Salá por dos jóvenes con los que habían mantenido relaciones sexuales en la playa de Guanabo, que argumentaban que Arenas y Salá eran dos homosexuales que habían intentado abusar ilícitamente de ellos. Tras ser arrestados, ingresaron en la cárcel de Guanabacoa pero en los siguientes días fueron puestos en libertad bajo fianza. El delito común de “escándalo

⁵¹¹ En 2004 salió a la luz el documental de Manuel Zayas sobre la vida de Reinaldo Arenas titulado *Seres extravagantes*.

⁵¹² En el documental *Conducta impropia*, el escritor rememoraba esos años de encierro en las cárceles cubanas: “Yo estuve en el Morro prácticamente todo el año completo [1975], pero la prisión del Morro, a partir del año 1979, fue cerrada porque parece que resultaba demasiado escandaloso que hubiera una de las más sórdidas prisiones de Cuba en la misma entrada del puerto de La Habana, por donde pasaban todos los barcos, y que incluso, era un lugar turístico. [...] Al lado del Morro está la prisión de La Cabaña, que también es una construcción hecha de aquellos siglos de la colonia española, y que es una de las prisiones políticas más siniestras de Cuba, porque es donde se fusila. En el Morro ya no se fusilaba. Cuando a alguien lo trasladaban para La Cabaña siempre se tenía la impresión de que era una persona a la que se iba a ver por última vez, porque si lo llevaban para La Cabaña era que iba a ser fusilado. El Combinado del Este, que es la prisión más grande que hay ahora en Cuba, es una especie de ciudad-prisión con un enorme cantidad de galeras, edificios de varios pisos donde hay cabida para miles de presos; fue construida, además, por nosotros mismos, por los presos. Allí trabajábamos, como es natural, en trabajos forzados, construyendo aquella enorme cárcel. Una vez que yo cumplo aquella sentencia, viene lo que ellos llaman un plan de rehabilitación. Ese plan consiste en declarar que uno se retracta de la vida que ha tenido antes, que no va a hacer ningún tipo de actividad en contra del sistema, incluso, hasta sexualmente uno se ha reeducado, entre comillas, y para que yo pudiera reeducarme perfectamente, me llevaron a trabajar como ayudante de albañil, a una serie de edificios que estaban construyendo en un barrio llamado Flores, donde vivían los técnicos soviéticos” (Almendros; Jiménez Leal 1984: 59-60).

público” se convirtió pronto en una cuestión política y Arenas fue acusado de contrarrevolucionario “que hacía incesante propaganda contra el régimen y la publicaba fuera de Cuba” (Arenas 2008: 182-183). En noviembre de ese mismo año, fue detenido en su casa y llevado a la estación de policía de Miramar, donde aprovechando una distracción de los carceleros consiguió huir por una puerta que daba al mar y salir nadando. Intentó escaparse de la isla en una goma de automóvil y, más tarde, quiso llegar a Guantánamo para alcanzar la base naval norteamericana, pero ambas operaciones resultaron fallidas y tuvo que regresar a su casa de Holguín y, posteriormente, a La Habana, donde se escondió en el Parque Lenin⁵¹³. Este tiempo que Arenas pasó escondido en el parque Lenin fue rememorado por su amigo Juan Abreu en *A la sombra del mar* (1998), libro constituido por cincuenta “Prólogos” que el mismo autor comenzó a escribir durante esos años y que se presenta como “una, improbable, biografía de Reinaldo Arenas”⁵¹⁴:

⁵¹³ La “fuga” o la “huida” es un topos que atraviesa gran parte de la obra –y la vida– de Reinaldo Arenas y que se constituye como condición permanente del sujeto. Si en Cuba la fuga vino propiciada por la persecución que sufría por parte de las autoridades y por su deseo de libertad, en el exilio, la fuga se convierte en una huida existencial o identitaria ante el vacío del “yo” exiliado: “Para un desterrado no hay ningún sitio donde se pueda vivir; que no existe sitio, porque aquél donde soñamos, donde descubrimos un paisaje, leímos el primer libro, tuvimos la primera aventura amorosa, sigue siendo el lugar soñado: en el exilio uno no es más que un fantasma, una sombra de alguien que nunca llega a alcanzar su completa realidad; yo no existo desde que llegué al exilio; desde entonces comencé a huir de mí mismo” (Arenas 2008: 314). La vida de Arenas en conjunto fue una constante huida, de los otros, en Cuba, de sí mismo, en el exilio, y es precisamente el título de su autobiografía *Antes que anochezca* el que simboliza doblemente esta fuga: huida de la noche que llega –ya que comienza el libro en el parque Lenin siendo un prófugo y debe escribir antes que anochezca porque no dispone de luz eléctrica– y posteriormente, ya en el exilio, huida de otra noche, en este caso, la muerte, para poder finalizar el libro. En el primer capítulo de sus memorias, “Introducción. El fin”, Arenas sostiene, ya en los últimos días de su vida, que aunque en Cuba siempre le “alentó la esperanza de la fuga y la posibilidad de salvar [sus] manuscritos [...] ahora la única fuga que [le] quedaba era la muerte” (9).

⁵¹⁴ En la biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton pude consultar el manuscrito de *A la sombra del mar*. En la primera introducción, “Elogio de la escoria” –en referencia a la manera en que fueron denominados aquellos que se exiliaron por el puerto de El Mariel (escoria o gusanera)–, Abreu describe uno de los encuentros con el escritor prófugo, escondido en una alcantarilla del parque, al que llevaba comida, libros y algunos objetos y con el que intercambiaba mensajes “secretos” que ambos envolvían en un plástico y escondían en un agujero o debajo de una piedra: “Estuve otra vez entre las hierbas húmedas, que me empapaban los pantalones. El chirriar de los tenis enchumbados. La neblina blanca y fría enroscada en los matorrales. El miedo. Y me aferro al cartucho que contiene la comida, la mochila con los libros. Estoy seguro de que los he burlado en alguno de los incontables cambios de guaguas. Aunque todavía miro a mi alrededor con la sospecha de que alguien me sigue. Nada. El Parque Lenin está vacío y ni en los muros ya rajados de la represa se ve siquiera un pescador de los muchos que acuden a probar suerte, en busca de alguna biayaca con la que apuntalar la escasa dieta. Cuando llego a la

Los Prólogos que siguen fueron escritos durante el periodo en que Reinaldo Arenas permaneció oculto en el Parque Lenin, mientras era perseguido por la policía de la Seguridad del Estado Cubano, y en los meses posteriores a su arresto. Los redacté apresuradamente, tratando de ser fiel sobre todo a lo concerniente a su fuga y a nuestras conversaciones en su escondite. Mi juventud, apenas 22 años, y mi cercanía a los hechos, me hacían conferirle quizás una importancia exagerada. [...] En aquellos días estaba convencido de que nos aguardaban largas penas de cárcel o tal vez la muerte tratando de escapar de la isla, por lo que quería dejar testimonio, aunque fuese fragmentario, de lo sucedido. (Abreu 1998: 34-35)

Arenas redactaría en ese parque un comunicado dirigido “a la Cruz Roja Internacional, a la ONU, a la UNESCO y a los pueblos que aún tenían el privilegio de poder conocer la verdad” en el que revelaba la persecución y hostigamiento al que estaba siendo sometido en Cuba (Arenas 2008: 196) y que consiguió sacar al exterior con el joven francés que habían enviado a la isla sus amigos Jorge y Margarita Camacho⁵¹⁵. Asimismo, en ese mismo lugar, comenzaría sus memorias, que ya había titulado *Antes que anochezca* –cuyos manuscritos se perdieron–, en unas libretas que Abreu le había proporcionado y con una urgencia parecida a la que experimentaría años después en el exilio al redactar definitivamente su autobiografía bajo lo que el llamaría “la noche de la muerte” (11): “Escribía hasta que llegaba la noche, y en espera de la otra noche que me aguardaba cuando fuera encontrado por la policía. Tenía que apurarme en hacerlo antes de oscureciera, definitivamente, para mí; antes de que fuera a parar a una celda” (198)⁵¹⁶.

tubería aparto los hierbajos y escudriño en la oscuridad llena de mosquitos. Llamo: ‘¡Rey!... ¡Rey!’ Nadie responde. Ya estoy a punto de marcharme al otro lugar de encuentro (acordado en la anterior visita) cuando algo se mueve en el extremo del cilindro. Es Reinaldo Arenas que emerge de un montón de cartones, trapos y periódicos. Una rata salta. Miro su rostro poseído, y flaco. Su rostro de escritor honesto, perseguido por diferente, por independiente, por homosexual, por libre” (Abreu 1998: 14-15).

⁵¹⁵ Según Juan Abreu, se trataba de “una declaración, una especie de S.O.S. escrito desde la clandestinidad, como decía Reinaldo. Iba dirigido a la juventud del mundo, y narra lo sucedido en los días de fuga y de cárcel” (Abreu 1998: 48).

⁵¹⁶ Abreu rememora también uno de los encuentros con Arenas en el parque Lenin donde el escritor le leyó parte de lo que llevaba escrito de aquellas memorias: “Recuerdo que durante una reunión debajo de una mata recóndito me leyó lo que tenía escrito hasta ese momento. Un par de hojas de una libreta. Comenzaba: ‘Yo siempre he sido un ser extraordinariamente fatal’. Y por ahí seguía enumerando una lista catastrófica de sus calamidades desde el momento mismo de su nacimiento. Tal vez la policía no

Arenas fue considerado un “prófugo político” y estuvo más de un mes huyendo de la policía hasta que el 9 de diciembre de 1974 fue capturado. Sería encarcelado entonces en la prisión del Castillo del Morro como preso común –aunque pasaría algunos interrogatorios en Villa Marista, sede de la Seguridad del Estado– y posteriormente fue trasladado a una “prisión abierta” o granja de rehabilitación situada en el Reparto Flores, de la que fue liberado en enero de 1976. Arenas aseguraría en sus memorias que la experiencia carcelaria dejaría en él una profunda huella y, al igual que otros escritores presos, utilizó la escritura para trascender dicha vivencia –convertir “el dolor en canto” como afirmara el uruguayo Mauricio Rosencof– pero también para testimoniar y dejar constancia de la situación en las cárceles cubanas de aquella época: “Debo confesar que nunca me recuperé de la experiencia de la cárcel; creo que ningún preso se recupera de eso. Vivía lleno de terror y con la esperanza de poder escaparme de aquel país algún día. Toda la juventud cubana no pensaba en nada más que en eso” (Arenas 2008: 295).

Considerado un sujeto impropio para el nuevo espacio nacional revolucionario y excluido del campo sociocultural cubano de esos años, pasaría desde su liberación en 1976 hasta 1980, cuando finalmente consiguió salir de la isla en el “Éxodo del Mariel” junto a miles de cubanos que se asilaron en la embajada de Perú, por un proceso de anulación identitaria e invisibilización generalizada⁵¹⁷:

Quando yo salgo de la cárcel es precisamente en el momento en el que yo era más conocido en el extranjero, es el momento en que se traducen mis libros al francés y a más de diez idiomas [...] y, sin embargo en ese momento es cuando

haya confiscado el manuscrito, pues Rey lo guardaba envuelto en *nylon*, al pie de aquella misma mata bajo cuya sombra le dimos lectura. Si lo tenía con él cuando lo apresaron, ya sabemos el futuro que aguarda a esa obra” (Abreu 1998: 45).

⁵¹⁷ Cuando Arenas fue liberado, se encontró con que su casa y sus pertenencias habían sido confiscadas por el Estado: “Me vi, sencillamente, en la calle, la puerta tenía un sello y yo no podía entrar. Yo había escondido uno de los manuscritos en el tejado de la casa, debajo de unas tejas y envuelto en plásticos. Entonces el problema consistía en ver cómo yo podía subirme al techo de una casa que ya no era mía y a la cual ya no tenía acceso, para recuperar aquel manuscrito. Al fin, una noche fui con varios amigos y mientras ellos vigilaban, me subía al techo y cuando busqué, aunque pareciera increíble, el manuscrito ya no estaba allí, o sea, que habían registrado hasta las mismas tejas de la casa” (Almendros; Jiménez Leal 1984: 60-61). El manuscrito al que hace referencia Arenas es el de la obra *Otra vez el mar*, novela que tuvo que reescribir tres veces.

yo soy en Cuba una *no-persona*, no tengo ni una máquina de escribir, ni siquiera un cuarto donde poder dormir. Vivo como un vagabundo pidiendo que me dejen estar una noche en casa de alguna amistad y otra noche en casa de otra. A los extranjeros que vienen a preguntar por mí no les dan razón de que yo existo. En ese momento creo que paso a encarnar un típico personaje de Orwell, soy una “no-persona”. (Almendros y Jiménez-Leal 1984: 61)⁵¹⁸

La resistencia de Arenas frente al nuevo espacio normalizado de la revolución se desplegó en una resistencia física –manifiesta en sus continuas huidas, lo que podríamos llamar “el arte de la fuga”– y también, y más específicamente, en una resistencia textual pues fue a través de la palabra donde el autor construyó su particular poética desobediente desde una perspectiva marginal y siempre liberadora.

La escritura se convertiría en este contexto represivo y persecutorio donde vivió el autor en el único espacio posible donde “ser”, resistir o pronunciarse, donde practicar una libertad anhelada y refutar verbalmente el encierro corporal concreto⁵¹⁹. En el

⁵¹⁸ De esta manera explica Jorge Olivares esa etapa de ostracismo e “inexistencia” por la que pasó Arenas durante sus últimos años en Cuba: “Ostracized since the late 1960s but more forcefully after the Revolution’s Stalinist turn in the early 1970s, Arenas officially ceased to exist. According to Arenas, when foreign writers visiting the country sought him out, the official line they were given was that Cuba did not have a writer named Reinaldo Arenas” (Olivares 2013: 24-25). Por otro lado, en el documental *Havana* (1990) de la directora checa Jana Bokova, Arenas también da testimonio de lo que fue su vida en Cuba y de la que era en ese momento su vida en el exilio; el escritor argumenta que ha pasado de ser una *no-persona* en Cuba a un *no-ser* en Estados Unidos como exiliado: “Yo aquí no tengo ninguna nacionalidad. Es muy simpático porque yo en Cuba era lo que se llama una ‘no-persona’, es decir, alguien que no existía, no tenía trabajo, no tenía nada, lo único que tenía era un carnet de identidad en blanco. Y aquí, el estado que me ha dado el departamento de justicia es el ‘stateless’. Eso quiere decir que yo desde el punto de vista legal no existo, estoy en el aire y no tengo ningún país” (Bokova 1990).

⁵¹⁹ Precisamente, ese ambiente persecutorio –también recreado en parte de la obra de Virgilio Piñera– sería base de la pieza de teatro *Persecución* que Arenas comenzó a escribir en La Habana en 1972 y finalizó en el exilio en 1985. Francisco Soto analizó la vinculación de esta obra de Arenas con diversas piezas teatrales de Piñera en el artículo “Reinaldo Arenas’s *Persecución*: Extra-and Intertextual Links to Virgilio Piñera”. Según los manuscritos de la biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton, la última versión de *Persecución* data de 1985 aunque el autor comenzó a escribir la obra en La Habana en 1973. Transcribo a continuación las notas que acompañan la carpeta de la obra: “El tema fundamental de estas cinco piezas es el de la represión –la persecución–. Las mismas aunque casi independientes se engarzan unas con otras, como verdaderas ‘piezas’ de un todo que se pueden quitar o poner, armar o desarmar... El escenario ha de ser el más elemental posible. El objeto que más evidenciará las relaciones represivas o conexiones entre las distintas escenas serán las sogas... Otro elemento que unirá (e identificará) una escena con la otra será la música. Se usará exclusivamente el Estudio N° Uno de Chopin Opus 10. OJO. El CORO: la pantalla detrás, quizá también como una memoria visual; imágenes desfiles, y sobre todo escenas del fusilamiento de un hombre que a cada rato se repetirá”. Otros textos de Arenas, como el cuento “Termina el desfile”, también recrean ese mismo clima represivo de aquellos años: “Salir a la calle, bajar la escalera llena de desperdicios (el ascensor nunca funcionaba), llegar a la calle, ¿para qué?... Salir era constatar una vez más que no había salida. Salir era saber que no se podía ir a ningún sitio. Salir era arriesgarse a que le pidieran identificación, información. [...] La vigilancia. Sabes que hay

prólogo al libro de poemas de su amigo Juan Abreu, Arenas expone su visión de la escritura como resistencia, situándose en esos días de vigilancia y persecución:

Creo que la única forma de burlar la persecución es a través de la resistencia creadora. Esa resistencia nos provee de una convicción que, aunque injustificada, nos estimula y sostiene. Se resiste porque, tal vez absurda, pero vitalmente, se confía siempre en lo imprevisto. Se finge, se simula, se corre de un sitio para otro, se duerme bajo un puente o encima de un árbol porque se espera no se sabe de quién ni por qué ni cuándo una suerte de milagro... También se posee la indocumentada confianza de que porque tenemos razón no podrán aniquilarnos. (9-11)

“Donde no hay furia y desgarró, no hay literatura”, declaraba el autor en una entrevista que le realizó Rita Virginia Molinero para la revista *Quimera* (1982: 19)⁵²⁰. La concepción de la escritura como acto de rebeldía, como grito o irreverencia⁵²¹, dentro de esa práctica de resistencia creadora que el autor proponía, atravesará las producciones literarias de Arenas que se originaron a partir de su paso por la prisión. Los poemas “Voluntad de vivir manifestándose” (fechado en el Castillo del Morro en 1975) y “Leprosorio” (fechado en La Habana entre 1974 y 1976), este último “escrito a partir de [su] experiencia en la cárcel de Guanabacoa” (Arenas 2008: 183)⁵²², se constituyen como textualidades periféricas y marginales –ambos textos fueron publicados fuera de Cuba a principios de los 90–, donde se revela una visión

vigilancia por todos sitios, que ni a la playa se puede uno acercar ya de noche. [...] Pero por mucho que vigilen, no pueden tenerlo todo en cuenta; no pueden, aunque vivan solo para eso, custodiarnos, chequearnos en todo momento, incesantemente. [...] Pero ellos, efectivamente, sí lo controlaban todo, sí lo vigilaban todo, sí lo escuchaban todo. Todo lo tenían previsto” (Arenas 1981: 150, 153-154).

⁵²⁰ En esta entrevista publicada en marzo de 1982 Arenas habla de la condición intrínseca del cubano como desterrado, del destierro como “fatalidad” o como “tradición casi inevitable” de la isla (19-20).

⁵²¹ En una entrevista que concedió a Armando Álvarez Bravo para *El Nuevo Herald* afirmaba: “Escribir (crear) es un acto de irreverencia, tanto en lo ético como en lo estilístico. [...] Esa divina posibilidad de decir no donde el jefe dice sí, esa magnífica, sagrada, posibilidad de cuestionar, criticar, disentir, esa duda llena de audacia, ese NO, es y será siempre lo que diferencie al hombre del rebaño, al ser humano de la bestia, al individuo del esclavo. Y ese no rotundo, admitido dentro de sus propias democracias, contra la democracia, radica la grandeza de occidente” (21 de abril de 1990, 5D).

⁵²² Ambos poemas se vincularán con algunos capítulos de la autobiografía de Arenas centrados en su experiencia carcelaria. No es mi intención hacer una proyección continua de la vida y obra de Arenas. Sin embargo, creo que gran parte de la experiencia vital del autor se encuentra transmutada literariamente en su obra. De hecho, como afirmaba su amigo Juan Abreu, la “vida y pasión creadora” en el escritor “fueron casi lo mismo” (Abreu 1998: 32).

apocalíptica de la isla a partir de sujetos fracturados, desterritorializados, en fuga o furibundos, que encuentran en la voz y la palabra el único medio posible para trascender el infierno que representan tanto el espacio carcelario como el también prisionero espacio exterior⁵²³.

2.4.3. La poesía de Reinaldo Arenas y el espacio carcelario

2.4.3.1. “Voluntad de vivir manifestándose”: la voz del hombre sepultado

En 1989 Arenas publicó el libro *Voluntad de vivir manifestándose*, una recopilación de poemas más o menos breves de los que él mismo afirmaba: “son inspiraciones furiosamente crometradas de alguien que ha vivido bajo sucesivos envilecimientos. [...] Estas palabras tercamente ordenadas son el fruto de la venganza cumplida” (Arenas 1989: 7)⁵²⁴. Ira y desgarró subyacen en estas declaraciones de Arenas, estados desde los que el escritor partió para construir gran parte de sus creaciones literarias. Al final del primer capítulo de *Antes que anochezca*, el escritor afirmaba que su obra era su “venganza contra casi todo el género humano” (Arenas 2008: 16). Asimismo, en la entrevista que le realizó Rita Virginia Molinero, la “tradición de la furia” también asoma a las palabras de Arenas, quien argumenta que escritores como Martí, Casal y el mismo Piñera han desarrollado su obra desde la furia⁵²⁵. El escritor publicaría en la

⁵²³ En este punto de correlación entre el espacio carcelario y el espacio insular reside una de las claves fundamentales de la obra de Arenas que posteriormente analizaremos en profundidad.

⁵²⁴ La furia de Arenas se volvería mucho más explícita y desgarrada en el exilio –“Yo vine aquí a gritar” (Arenas 2008: 309)–; su incapacidad para olvidar los ominosos años en Cuba y el “deber” de recordar como testigo y protagonista marcarían tanto su vida como su obra en sus últimos diez años: “I feel like one of those Jews who were branded with a number by the Nazis; like a concentration camp survivor. There is no way on earth I can forget what I went through. It’s my duty to remember” (Olivares 2013: 32).

⁵²⁵ “Vemos que en siglo pasado casi todo lo mejor de Martí está tocado por una furia, incluso por una cólera que no tiene que ser precisamente odio. El mejor poema de Casal empieza diciendo ‘Ansias de aniquilarme solo siento’, o sea, de hecho era una furia terrible ¿no? Y no deja de ser significativo que ese

revista *Mariel* un artículo titulado “Elogio de las furias”, en el que vuelve a incidir sobre el carácter necesariamente “furioso” de algunas de las obras de literatura universal, entre las que menciona la *Iliada*, libro que le marcaría profundamente:

Decir la verdad ha sido siempre un acto de violencia. [...] El creador, el poseedor de la verdad trascendente, ese que no se avergüenza de contar si vergüenza, ha sido siempre un poseído por las furias. [...] Recordemos pues la lección de los maestros –tan grandes como para admitir que no todos pueden serlo–: Habiéndolo perdido casi todo, aún un dios invulnerable nos inspira y sostiene, el dios de la cólera. Él nos ha alentado en los momentos de mayor espanto. Gracias a él hemos tenido y tendremos fuerzas para decir eso que no permiten decir y somos, nuestro íntimo e intransferible desasosiego, nuestro inexpugnable estupor... (Arenas 1983: 31).

La lectura de la *Iliada* de Homero emerge en *Antes que anochezca* como un hito esencial en la vida del escritor: Juan Abreu le llevaría el libro cuando se encontraba escondido en el parque Lenin y días más tarde sería capturado por la policía en el mismo momento de terminar su lectura; durante su encarcelamiento en el Morro le roban el libro pero cuando lo trasladan a la prisión abierta Abreu le consigue otra copia para que pueda terminar el último canto: “Cuando terminé de leerlo lloré como no lo había hecho desde que estaba en la prisión” (Arenas 2008: 243). La furia de Aquiles – “Canta, oh Diosa, la cólera de Aquiles”, leemos en el primer verso de la *Iliada*– sería entendida por Arenas como una proyección de su propia furia⁵²⁶.

Voluntad de vivir manifestándose constituía para Arenas su testimonio poético sobre “el infierno, la única porción de realidad que me ha tocado vivir”. De hecho, la segunda

poema sea precisamente el que tome Lezama como punto central para uno de sus grandes poemas, la ‘Oda a Julián del Casal’. Ningún escritor cubano es ajeno a esas furias creadoras y el caso más extraordinario que tenemos de convertir esa furia en literatura es el caso de Virgilio Piñera. Furia visible es gran parte de su teatro y de su narrativa, hasta tiene un poema que se llama ‘Las furias’. Si leemos ‘La isla en peso’ de Virgilio vemos que es un poema tocado también por la furia, por la indignación, por la ‘maldita circunstancia del agua por todas partes’, como dice él” (Arenas 1982: 20).

⁵²⁶ Al mismo tiempo, el hecho de que aquel devuelva a Príamo el cuerpo de su hijo muerto evocaría en Arenas, según Jorge Olivares, la ausencia de su propio padre: “[*The Iliad*] should function in *Antes que anochezca* as a textual mirror, one in which Arenas would see his own life reflected” (Olivares 2013: 76). Curiosamente, el libro de la *Iliada* sería encontrado en la mesilla de noche de Arenas el día en que se suicidó.

sección de este poemario es llamada “Sonetos desde el infierno” –poemas fechados en La Habana desde 1969 hasta 1980⁵²⁷–, y su poesía sería recopilada póstumamente por Lumen bajo el título de *Inferno* (2001)⁵²⁸. El “infierno” de esos años de acoso y represión continuaría también en el exilio, donde el dinero y la enfermedad del sida “envilecieron” también la vida del escritor: “El envilecimiento de la miseria durante la tiranía de Batista, el envilecimiento del poder bajo el castrismo, y el envilecimiento del dólar en el capitalismo –y como si esto fuera poco, he habitado los últimos nueve años en la ciudad más populosa del mundo que ahora sucumbe a la plaga más descomunal del siglo XX. He sido testigo de todos esos espantos y ellos han propiciado estos poemas” (Arenas 1989: 7). El signo fatal que caracteriza la vida de Arenas y su concepción circular de la historia quedan palpables en estas amargas palabras y en el poema que cierra el libro, “Autoepitafio”: “Conoció la prisión, el ostracismo, / el exilio, las múltiples ofensas / típicas de la vileza humana” (110).

Los poemas de *Voluntad de vivir manifestándose* –encabezados en la portada por un detalle de *El Jardín de las Delicias* de El Bosco⁵²⁹– vienen acompañados por cuatro dibujos de Jorge Camacho –*Primera Luna, Segunda Luna, Tercera Luna y Cuarta Luna*⁵³⁰– y por tres fotografías realizadas por Lázaro Gómez tituladas *Voluntad de vivir manifestándose, Apocalipsis en la pared y Desertores del paraíso*⁵³¹.

⁵²⁷ Referencias al “Diablo”, a Dante, a “las puertas del infierno”, “la mano del infierno” o la muerte serán constantes en estos treinta y siete poemas. La furia también sigue presente en muchos de sus versos: el primer poema –“Ese es el propósito temerario / (no me hablen de rosas, amores o delfines) / que inspiraron estos furiosos versos” (Arenas 1989: 29)– y el último –“Solo el afán de un naufrago podría / remontar este infierno que aborrezco. / Crece mi furia y ante mi furia crezco / y solo junto al mar espero el día” (67)– de “Sonetos desde el infierno” materializan la furia cíclica e incesante de la poética areniana.

⁵²⁸ Según la información bibliográfica que aportó Roberto Valero sobre Arenas al final de su libro *El desamparado humor de Reinaldo Arenas* (1991), el autor no estaba seguro si la trilogía de *Leprosorio* se llamaría *Inferno* o *Leprosorio* (Valero 1991: 349). Finalmente Arenas decidió llamarla *Leprosorio* y el título de *Inferno* se reservaría para la publicación póstuma de su poesía completa.

⁵²⁹ Arenas escogió un detalle del Panel central del tríptico de El Bosco a pesar de que el Panel derecho representa el Infierno, con el que estarían más directamente relacionadas sus composiciones.

⁵³⁰ Los dibujos de Camacho se corresponden con distintos poemas de la sección “Sonetos desde el infierno”. Arenas menciona la inclusión de estas ilustraciones en varias de las cartas que envió desde Nueva York a sus “adorados hermanos” Jorge y Margarita Camacho: “Yo ya revisé las pruebas de galera de *Voluntad de vivir manifestándose*, saldrán las cuatro lunas de Jorge que iluminarán el libro. Les envié a

La composición que da título al libro, “Voluntad de vivir manifestándose”, fechada en el Morro en 1975 e incluida en la primera sección del poemario, “Esa sinfonía que milagrosamente escuchas”, construye una visión inquietante y asoladora de la prisión a través de un sujeto que ha sido devorado y sepultado por una pluralidad anónima (símbolo de un poder totalizador e inquebrantable), y que finalmente, desde la abyección, desde su condición más miserable, es capaz de rebelarse verbalmente, aduciendo: “Este es mi momento”⁵³²:

Ahora me comen
Ahora siento cómo suben y me tiran de las uñas.
Oigo su roer llegarme hasta los testículos.
Tierra, me echan tierra.
Bailan, bailan sobre este montón de tierra
y piedra
que me cubre.
Me aplastan y vituperan
repitiendo no sé qué aberrante resolución que me atañe.
Me han sepultado.
Han danzado sobre mí.
Han apisonado bien el suelo.
Se han ido, se han ido dejándome bien muerto y enterrado.

Este es mi momento.

(Prisión del Morro, La Habana, 1975)⁵³³

ellos copias fotostáticas pues no quiero desprenderme de los originales, pero fueron copias hechas en un estudio profesional y saldrán bien y en su lugar. Los dibujos aparecerán en distintas partes del libro pues así se destacarán más que si ponemos las cuatro lunas juntas. La primera luna aparecerá en las primeras páginas del libro y a la última antes del índice y después del ‘Autoepitafio’” (Arenas 2010: 268).

⁵³¹ Esta combinación de poesía e imagen resulta significativa pues se establece un diálogo directo entre el elemento visual y el textual. Analizaremos, específicamente, este diálogo entre la composición “Voluntad de vivir manifestándose” con la fotografía de título homónimo.

⁵³² A pesar de que el poema esté fechado en la prisión del Morro suponemos que Arenas no escribió el poema propiamente en la prisión sino que debió crearlo mentalmente, memorizarlo y, tras su liberación, transcribirlo. El manuscrito del poema que se conserva en la biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton es una copia mecanografiada, por lo que podemos constatar que su transcripción se realizó fuera de la prisión. En el manuscrito aparece borrado el penúltimo verso “se han ido dejándome bien muerto y enterrado”, aunque finalmente Arenas decidió conservarlo en la impresión definitiva del libro. Se conservan cuatro versiones del poemario: la primera fechada de 1970-1980, una segunda versión sin datar, una tercera versión fechada de 1983-1984 y la versión final (Habana 1969-New York 1986).

⁵³³ Este es el único escrito desde la cárcel que se conserva de Reinaldo Arenas. No tenemos ninguna otra referencia de poemas u otras obras escritas en la cárcel. Arenas tan solo menciona en su autobiografía las cartas que escribía en nombre de los presidiarios a las novias o a los familiares a cambio de unos



Voluntad de vivir manifestándose. Foto de Lázaro Gómez Carriles

El poema viene acompañado de una foto de Lázaro Gómez con el mismo nombre, en el que vemos a Arenas solo, sentado encima de una de las numerosas sillas desplegadas, sujetándose los brazos entre las rodillas y con una actitud segura y firme. La fotografía contrasta abiertamente con el contenido del poema y la presencia del autor en la imagen nos impulsa a intensificar el vínculo de vida y obra que ya comentamos anteriormente. Javier Guerrero ha analizado algunas fotografías de Arenas que fueron tomadas durante su exilio, donde, según el crítico, el escritor “reafirma e inscribe su cuerpo y, si se quiere, lo historiza” (Guerrero 2014: 76). Considero, siguiendo la línea de Guerrero, que en la fotografía de “Voluntad de vivir manifestándose”, como imagen antitética al “yo” presentado en el poema, se manifiesta y “reafirma” el cuerpo del escritor, negado e invisibilizado en su país de origen.

En la composición “Voluntad de vivir manifestándose”, una corporalidad disuelta, aniquilada de forma paulatina, textualiza el dolor de la vivencia carcelaria y representa, al mismo tiempo, el proceso de desindividualización a la que es sometido el hombre en el presidio⁵³⁴: se trata de una muerte psíquica, una muerte identitaria. En una línea

cigarros: “Lo cierto es que me monté una especie de escritorio en mi galera y allí acudían todos a que yo les redactara sus cartas” (Arenas 2008: 213).

⁵³⁴ Este poema podría vincularse con algunas de las composiciones de *Donde estoy no hay luz y está enrejado* y con la obra dramática *Los perros jibaros*, ambas de Jorge Valls, por la destrucción continuada a la que es sometido sujeto.

interpretativa similar podríamos situar el poema de Heberto Padilla “En tiempos difíciles”, el primero que abre el libro *Fuera de juego* (1968), donde encontramos una ofrenda de partes corporales como símbolo de la despersonalización a la que se ve sometida el individuo, no dentro del espacio carcelario, sino en un tiempo concreto de la Historia, el periodo revolucionario: “A aquel hombre le pidieron su tiempo / para que lo juntara al tiempo de la Historia. / Le pidieron las manos, / porque para una época difícil / nada hay mejor que un par de buenas manos. / Le pidieron los ojos [...] / le pidieron sus labios [...] / le pidieron las piernas [...] / Le pidieron el pecho, el corazón, los hombros. / Le dijeron/ que eso era estrictamente necesario” (Padilla 1968: 23)⁵³⁵.

La voz del sujeto sepultado –cancelada, anulada en el espacio carcelario–, emerge en el poema de Arenas para decir su “momento”, posicionar su “ser”, en definitiva, para resistir desde el verbo –como única posibilidad–la obstinación exterior por destruirlo⁵³⁶. Nos situamos en ese “cantar en la sombra” (Arenas 1989: 20) que ya anuncia el quinto poema del libro –“Esas espléndidas diosas”–: el hombre, en su estado más miserable, devorado por otros, roído por otros, sepultado, conserva su voz, única prueba fehaciente de su existencia⁵³⁷. La composición materializa esa resistencia creadora que el mismo autor proponía: un sujeto triturado se rebela verbalmente desde un espacio subterráneo, desde el universo de ultratumba que habita⁵³⁸.

⁵³⁵ Observamos la misma desmembración de partes corporales en el poema “niño” del conjunto *Poemas de la mujer del preso* (1932) de Emma Pérez, donde el “tú” prisionero ofrece a los guardias su cuerpo y alma infantiles a través de un juego irónico en el que queda patente la sumisión del penado dentro del espacio carcelario: “para que jueguen jubilosamente / les das el aro de tus brazos, / los corceles de tus piernas, / las esferas de vidrios de colores / de tus palabras aniñadas, / el juguete claro de tu alma / tu nombre / –como un pájaro torpe todavía– / vuela gozoso de sus labios” (Pérez 1932: s/p).

⁵³⁶ El poema “Última luna”, incluido en la cuarta parte del libro, revela que lo esencial se sitúa en el “grito”, en ese momento en el que es posible “decir” y “gritar”: “Extraña amante, / solo me queda contemplar tu rostro / (que es el mío) / porque tú y yo somos un río / que recorre un páramo incesante, / circular e infinito: / un solo grito” (109).

⁵³⁷ Esta misma destrucción del ser se revela en el último terceto del soneto “Primera luna” de “Sonetos desde el infierno”, fechado en La Habana de 1979: “la ira de saberse aniquilado, / y en tu cara de hastío y de abstinencia / un gesto de dolor ha contemplado” (37).

⁵³⁸ Podríamos vincular esta voz del sujeto situado bajo la tierra –como espacio de muerte–, con la “voz de ultratumba” que, según, Paul de Man es característica del género autobiográfico (De Man 2007: 154). El poema “Mi amante el mar”, incluido en la tercera parte del libro, también nos sitúa al final de la

El individuo frente al poder –ese “ellos” que conjuga toda su fuerza contra un “yo” subyugado–, el cuerpo aniquilado o la rebeldía del sujeto frente a su circunstancia son temáticas que articulan el poema “Voluntad de vivir manifestándose” y que serán desarrolladas con mayor complejidad en el poema “Leprosorio” y en ciertos fragmentos de la autobiografía *Antes que anochezca*⁵³⁹. Sin embargo, el poder de la palabra se erige como la base esencial de estos textos pues en la voz –o, en su extremo, en el grito– es donde se sustenta la integridad del ser al que se intenta constantemente aniquilar o destruir⁵⁴⁰. Vale la pena mencionar de nuevo las palabras del escritor y expreso político uruguayo Carlos Liscano, quien reflexiona en su libro *El lenguaje de la soledad* sobre el significado último de la escritura en el medio carcelario: “En la palabra está el ser humano. [...] El cuerpo y la palabra son toda la vida del hombre absolutamente solo” (Liscano 2000: 31). La palabra se alza, por tanto, como afirmación del “ser”, como refutación y condena de un sistema deshumanizado y deformador.

2.4.3.2. “Leprosorio”: el canto irreverente de un desubicado

composición ante la voz de un muerto: “Y un cúbrete, cúbrete, no para algún día / descubrirte, sino para morirte tapado. / Yo salgo. / Yo abro los brazos. / Yo grito que he muerto. / Yo estoy muerto. / Yo estoy muerto” (78). Asimismo, en el poema “Morir en junio y con la lengua fuera”, segunda composición de *Leprosorio*, la voz poética, a través de un discurso cíclico y obsesivo, forma parte de un “nosotros” en el que todos están muertos: “Estamos muertos. / (Todos estamos muertos.) / Nuestros huesos, irrecatables y cloqueantes, / fluyen, se abren paso entre los huesos. / Estamos muertos. / (Todos estamos muertos.) / Nuestros huesos, innumerables y brillantes, / avanzan correctamente pulidos, casi solemnes, / por la carretera de los huesos. / Estamos muertos. / (Todos estamos muertos.) / Y nuestro perenne aullido de muerto / se prolonga sin tiempo por la carretera / de los muertos” (Arenas 1990a: 75-76).

⁵³⁹ En *Antes que anochezca* Arenas reflejará con detalle la jerarquía de poder que se establece entre el prisionero –representado como “cuerpo político”, sometido, subyugado– y las figuras de autoridad –representadas como cuerpos dominantes y como verdugos.

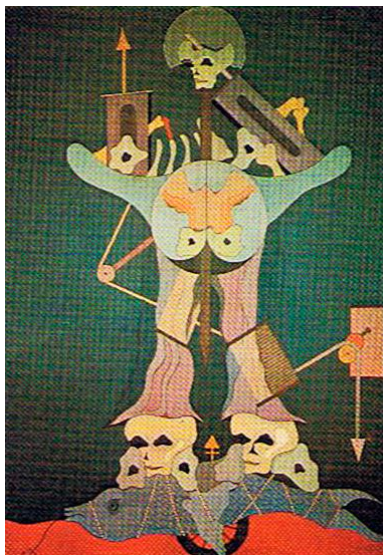
⁵⁴⁰ Juan Abreu en su libro *A la sombra del mar* haría referencia en diversas ocasiones en la fuerza que poseía la palabra para aquel grupo de escritores vigilados y perseguidos en los años sesenta y setenta: “No cabe duda, en estos tiempos violentos y grotescos, la única forma digna de ser un artista es estar dispuesto a respaldar con la vida cada palabra que se pone sobre el papel” (Abreu 1998: 54).

La composición “Leprosorio (Éxodo)” constituye la tercera parte del libro homónimo que Arenas publicó en el exilio en 1990 en la editorial Betania, junto a otros dos poemas largos: “El central (Fundación)” y “Morir en junio y con la lengua fuera (Ciudad)”. “El Central” está fechado en mayo de 1970 y recoge la vivencia de Arenas en la plantación cañera del Central “Manuel Sanguily” de Pinar del Río: “La visión de tanta juventud esclavizada fue la que me inspiró la redacción de mi poema ‘El Central’. Allí mismo, redacté aquellas páginas; no podía quedarme en silencio ante tanto horror” (Arenas 2008: 155). “Morir en junio y con la lengua fuera” está fechado en noviembre de 1970 en La Habana —aunque su versión final data de 1984— y refleja el clima urbano de acoso y asfixia en el que vivió el escritor durante esa época. Estos dos poemas se conectan con “Leprosorio” por su visión distópica y deconstructiva del espacio insular así como por la polifonía textual y por la utilización de un discurso caracterizado por la acumulación, la repetición y el tono burlesco e irreverente de la voz poética negadora.

La composición “Leprosorio” aparece fechada en “La Habana, 1974-1976” aunque sabemos que la versión definitiva fue realizada en 1985⁵⁴¹. Arenas quiso que apareciera en la portada del poemario un dibujo de Jorge Camacho de su conjunto *La danza de la muerte*, el opus 13 —en la referencia del libro aparece como “opus 65 (1976)”—, que según el autor parecía que “se hubiese pintado para el poema. Lo más misterioso es que

⁵⁴¹ Parece ser que parte de este poema fue publicado con anterioridad al libro *Leprosorio*. Roberto Valero señala en la citada bibliografía de su libro *El desconsolado humor de Reinaldo Arenas* que un fragmento del poema “Leprosorio” se incluyó en la revista “*Mariel*, Año 1, Vol. 1, p.17”. Sin embargo, el dato es incorrecto, pues pude consultar ese número en la biblioteca Butler de Columbia University y en él no se incluye el poema de Arenas. Por otra parte, un fragmento de la composición sería traducido por Andrew Hurley y publicado en *The World & I* en julio de 1987 bajo el título “Leprosorio. Leprosarium, The Leper Colony” (Valero 1991: 349). Como ya comentamos, Arenas realizaba una revisión exhaustiva de sus manuscritos antes de darlos por terminados —sus obras se caracterizan por un constante ejercicio de reescritura— y el poema “Leprosorio” también formó parte de esa misma dinámica. En la biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton se encuentran tres versiones del poema: la primera de septiembre de 1974 (17 hojas en papel cebolla); la segunda de fecha indeterminada (junto a varios papeles en los que se incluyen listas con distintas enfermedades), y la versión final de 1985, Nueva York.

las fechas en que Jorge pintó el cuadro y yo escribí el poema coinciden” (Arenas 2010: 334)⁵⁴².



Jorge Camacho. *Opus 65* (1976)

Arenas parte de una realidad determinada (la prisión, la persecución, la fuga) que transfigura poéticamente en un plano imaginativo creando un discurso autónomo, febril, enajenado, a través de un sujeto indócil –y de sus múltiples voces– que se rebela ante su inminente aniquilación y que resiste, siempre, desde su iconoclasia y desde su tono irónico y sarcástico⁵⁴³. La “des-pertenencia” del yo poético al territorio insular – representado por la ruina y putrefacción– justifica su disgregación espacial y errancia continuada⁵⁴⁴.

⁵⁴² Al igual que en *Voluntad de vivir manifestándose*, también en *Leprosorio* se establece un diálogo entre texto e imagen. En este caso, Arenas privilegia en el cuadro de Camacho la imagen de la muerte, topos articular en las tres composiciones que componen el libro.

⁵⁴³ “Leprosorio” constituye en conjunto un canto burlesco que busca desmitificar y desacralizar ciertos aspectos del espacio insular cubano y del espacio político revolucionario. Rafael Bordao ha profundizado en el carácter satírico, irónico y carnalesco de la obra en su estudio *La sátira, la ironía y el carnaval literario en Leprosorio* (Trilogía poética) de Reinaldo Arenas (2000).

⁵⁴⁴ Esta “despertenencia” que experimenta el sujeto poético en el poema es un reflejo de la propia situación de Reinaldo Arenas durante aquellos años en Cuba. En el artículo “The Traumas of Unbelonging: Reinaldo Arenas’s Recoverations of Cuba”, Laurie Vickroy pone en evidencia esta “despertenencia” del autor y señala que a través de sus textos intentó recuperar ese lugar perdido que, en realidad, nunca le perteneció (Vickroy 2005: 109-128).

2.4.3.2.1. La tradición negativa de la isla

El poema “Leprosorio”, donde se entremezclan prosa y verso, fue escrito a partir de la experiencia de Arenas en la cárcel de Guanabacoa (Arenas 2008: 183), y está dedicado a Virgilio Piñera “una vez más” (Arenas 1990a: 104). De cierto modo, constituye una reescritura o prolongación textual, mucho más experimental y alucinada, del paradigmático poema “La isla en peso” de 1943, donde a través de la desmitificación y la negación Piñera presentó el espacio insular desde el encierro, la vacuidad o la amenaza, desde “su terrible claridad desconsoladora” (Arenas 2008: 106)⁵⁴⁵. “Leprosorio” perpetúa la concepción distópica de la isla de la llamada “tradición otra” o “tradición negativa” a través de todo un imaginario vinculado a la destrucción y descomposición, y de una voz poética múltiple que no tiene cabida en ese espacio que lo asfixia, lo cerca, lo persigue, lo expulsa y cuya única alternativa es la huida, ese “éxodo” que anuncia prefigurativamente el mismo subtítulo del poema⁵⁴⁶.

⁵⁴⁵ Los primeros versos del poema de Piñera ya anuncian esta visión desacralizadora del espacio insular: “La maldita circunstancia del agua por todas partes / me obliga a sentarme en la mesa del café. / Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer / hubiera podido dormir a pierna suelta” (Piñera 2011:19). Arenas sentía una gran admiración por Virgilio Piñera, al que consideraba su gran maestro junto a Lezama Lima, y él mismo admitió la influencia que su obra ejerció en la suya propia: “Yo honestamente reconozco la influencia de Virgilio Piñera igual que tengo que reconocer varias influencias. Creo que uno tiene influencias de todo el mundo, incluso de la gente que uno no ha leído. Virgilio Piñera es una de las pocas personas que ha sabido captar la ‘totalidad’ de la realidad cubana, además, era un poco como el ángel caído digamos de la concepción cristiana del hombre. Antes de la revolución cubana sabía –lo había planteado en una serie de cuentos y artículos– que el marxismo no era la solución para Cuba. Tiene un cuento, *El muñeco*, donde lo plantea abiertamente. Pero por otra parte, Virgilio tampoco tenía la fe católica, o sea, era un hombre a la intemperie. Y en ese sentido de ser humano a la intemperie es donde me parece que hasta cierto punto coincido con su mundo” (Arenas 1982: 21).

⁵⁴⁶ Juan Abreu también participa de esta visión negativa de la isla en su poema “La isla baldía”, incluido en *Libro de las exhortaciones al amor* (1985), como diálogo intertextual con T.S. Eliot y Virgilio Piñera: “Aquí todo mes es cruel –sobre mi piel / han quedado tumbadas las sucias hierbas / tras las pisadas de los perseguidores/ y el agua [...] ha sido detenida y enturbiada / signo evidente este, de brevedad y de acuciamiento / y de que he de cesar no más comience, el almendro / a gemir” (Abreu 1985: 55). En el libro *A la sombra del mar*, Abreu identifica a Cuba con una “tierra maldita”: “A los veintiocho años corría hacia un destino incierto per me sentía feliz de alejarme de aquella tierra maldita” (Abreu 1998: 23).

En el libro *Poética del espacio*, Gaston Bachelard argumenta que los “espacios de hostilidad”, espacios del odio y del combate, “solo pueden estudiarse refiriéndose a materias ardientes, a las imágenes de apocalipsis” (Bachelard 2006: 28). “Leprosorio” constituye, en definitiva, la representación infernal, excesiva, perturbada de un espacio hostil y fracturado, la isla, que se alimenta de una tradición basada en “la superficialidad, la inconstancia y la pereza”, contra la cual, advierte la voz poética, “nada intentes, pues perecerás” (106):

La Isla mide 111.111 km² (cifra del ejército) o 120,050 (cifra del Censo de Población).

Su producto principal es la caña de azúcar.

Su metal más valioso, el níquel.

Su población, constituida por una mezcla de casi todas las razas, es ahora de unos nueve millones de habitantes.

Su configuración es alargada y estrecha, comparándosele generalmente con la de un caimán o la de un arado criollo.

Su clima es tórrido y belicoso.

Su tradición fundamental: la superficialidad, la inconstancia y la pereza.

111,111 km²

(cifra del ejército)

de aburrido estupor,

120,050 km²⁵⁴⁷

(cifra del censo)

perennemente entregados a la erosión y a la putrefacción, a la corrupción y a la contaminación.

120,000 o 111,111 km²

imponiendo su inminente condición de meneo.

111.111 o 120000 km²

absolutamente cerrados,

acorazados por las aguas,

amurallados de sol y agua,

haciendo señorear su tradición fundamental. (105)

El autor utiliza frecuentemente la hipérbole y elemento grotesco para desacralizar tanto la imagen utópica de la isla como el proyecto revolucionario cubano del año 1959. Casi al final de la composición, utilizando la misma cifra de “111.111” kilómetros cuadrados, la representación de la isla-nación se reduce vulgarmente al elemento del

⁵⁴⁷ La objetividad y precisión de estos datos (“111,111” y “120,050”) forman parte del tono irónico del conjunto del poema y reflejan la arbitrariedad con las que el Estado maneja ciertas cifras.

“culo” y la “barba” –en referencia a los “barbudos” de la revolución–. El “Culo-Barba-Nacional” se erige como signo de ese territorio contra el cual no es posible rebelarse: “111.111 Km.2 de barba. / 111.111 Km.2 de culo. /Barba y Culo / Culo y Barba / en avasalladora espiral meneándose / hasta configurar (y no cesa el tambor) / El Todo Nacional.” (121).

Arenas construye una visión negativa de la isla, que, en continua fractura, muestra su proceso de descomposición –“la polvareda o el derrumbe, el manglar con su infatigable escozor, royendo” (115)⁵⁴⁸– y donde el hombre no puede sino avanzar, errar, entre alimañas, “palos descascarados”, “el árbol raquítrico”, “el lodazal pastoso, el terronal erizado, la yerba fina y hedionda...” (106). Todo ello, ante el exceso de lluvia –el aguacero–, de viento –el ciclón–, de sol y de barro⁵⁴⁹. Un panorama “desesperado y vacío” (110), un “chato horizonte” (120) se yergue ante el sujeto poético que observa la incompletud y vaciamiento del territorio insular y que muestra en su fragmentación (a través de sus múltiples voces) la visión poliédrica de ese espacio represivo y asfixiante

⁵⁴⁸ La composición “El Central” ya anuncia la devastación y destrucción del espacio en el que se mueven los distintos sujetos poéticos: “Atravesaremos la ciudad devastada. / Atravesaremos la ciudad en ruinas. / Atravesaremos la ciudad en perenne erosión, / y no miraremos las vidrieras vacías y / no nos entretendremos en las colas inacabables / y no miraremos los grandes insultos que devoran / los polvorientos ventanales” (Arenas 1990a: 57). En *Leprosorio* Arenas prefigura de cierto modo la poética de la “ruina” que será ampliamente desarrollada en la literatura de los años noventa con autores como Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez, Ena Lucía Portela y Antonio José Ponte. El libro de ensayos *Havana beyond the ruins* (2011) profundiza en la temática de las ruinas habaneras en distintas manifestaciones artísticas y literarias cubanas. Asimismo, la investigadora Odette Casamayor-Cisneros ha analizado la significación del elemento de la ruina en distintos narradores cubanos en su artículo “¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa? Respuestas disímiles desde la isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela” (2004) y en su ensayo *Utopía, distopía e ingravidez. Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana* (2013).

⁵⁴⁹ En la composición de Arenas leemos: “¿Cómo contradecir ese sol que revienta desolando balcones, avenidas y cerebros?” (Arenas 1990a: 109). Este sol excesivo también está presente en el poema de Piñera como elemento negativo y mortífero: “Todo un pueblo puede morir de luz como morir de peste [...] En esta hora del cáncer un extranjero llegado de playas remotas / preguntaría inútilmente qué proyectos tenemos” (Piñera 2011: 37). Por otra parte, el “lodo” o el “fango” como elemento descompositivo y putrefactor ya estaba presente en algunos poemas de *Voluntad de vivir manifestándose*: “Una especie de fango está cayendo / sobre todo lo que intentan nuestros gestos, / un horror sin tiempo va engullendo / lo que después del horror quedó en el cesto” (38); “Detrás de todo el fango que te asfixia / hundiéndote más y más en el espanto, / se esconde el gran fanguero que propicia / tu resbalar más hondo hacia el espanto” (39).

que recorre. El prefijo “semi” dota a toda una secuencia del poema de este carácter truncado de la isla:

111,111 km² de semicallejones sinuosos,
de un semipalmar y un semilago,
de un semirío y una semiciudad,
de un semibosque y un semidesierto,
de un semilenguaje y un semilamento,
de un semiliparloteo y un semichillido,
de un aburrimiento.

[...]

A medias han quedado la descripción del paisaje y la estafa. A medias el antiguo clamor y el descubrimiento de una soledad sin límites junto al hueco donde (siglos atrás) enterrábamos los pomos.

[...]

La semiciudad de bloques y cajones, planchuelas y ventanas enjauladas sirve de escenario típico para la conjunción fatal. (106 -108, 121)

Arenas se une con este poema a una “tradición negativa” de la isla que desacraliza y pone en cuestión la conformación de un imaginario insular vinculado a lo paradisiaco y a lo mitificador. En su artículo “Contra Colón: la distopía en la poesía cubana del XIX y del XX”, la investigadora Milena Rodríguez Gutiérrez analiza distintas composiciones poéticas que se adhieren a esta poética de la negación.⁵⁵⁰ Siguiendo esta misma línea, Francisco Morán recopila, en la sección “Palma negra”⁵⁵¹ de la antología *La isla en su tinta*, un conjunto de poemas cuyo discurso “descalifica y socava el mito” (Morán 2001: 23) y cuya primera manifestación viene de la mano de Manuel de Zequiera y Arango en “La ronda”. Arenas se integra dentro de esta escritura del “desasosiego” (24) que

⁵⁵⁰ La “mirada del naufrago” que se advierte en un poema de Jorge Luis Arcos o la figura del “expulsado” en otra composición de Ángel Escobar, ambas de los años noventa, ya están presentes en la poesía que Reinaldo Arenas escribió en los años setenta. El último poema de “Sonetos desde el infierno” refleja ese naufragio que el sujeto poético experimenta (y anhela) como síntoma de su des pertenencia al territorio: “Solo el afán de un naufrago podría / remontar este infierno que aborrezco. / Crece mi furia y ante mi furia crezco / y solo junto al mar espero el día / [...] Andaré en otro tiempo envilecido / pensando en el naufrago que fui” (Arenas 1989: 67). También el poema “Leprosorio” se construye desde ese naufragio o expulsión del yo poético del espacio insular, ese “hombre a la intemperie” que mencionaba Arenas en una de sus entrevistas.

⁵⁵¹ “Palma negra” hace referencia al poema de título homónimo de Virgilio Piñera escrito en 1962 que continua perpetuando una poética de la negatividad basada en la desmitificación insular: “Es preciso que de una vez / descubramos la palma / que tiene negro el penacho. / Nuestros muertos en su cimera / esperan ser enterrados. / Allá arriba están sus lamentos / que el viento propaga implacable” (Piñera 2011: 90).

pretende realizar una relectura desidealizada de la isla-nación y socavar la mitificación del ideal revolucionario⁵⁵² mostrando su fracaso a través de una visión fragmentaria, fracturada y contaminada de la isla, que se ha convertido en un espacio amenazador e infernal⁵⁵³. Esta representación de la destrucción y descomposición de la isla viene íntimamente ligada a la forma del poema y a su discursividad fragmentaria, discontinua y repetitiva.

El imaginario insular que Arenas construye en “Leprosorio” tendría su continuación en la novela *El color del verano*, que el autor comenzó en el exilio en 1987. Como explica el propio Arenas en su autobiografía, “la obra se desarrolla en un gran carnaval en el que el pueblo logra desprender la Isla de su plataforma insular y marcharse con ella como si fuera un bote. Ya en alta mar, nadie se pone de acuerdo sobre el paradero y el tipo de gobierno a elegir [...], y la Isla, en medio de aquel pataleo, como no tiene plataforma, se hunde en el mar” (Arenas 2008: 15). Este “éxodo de toda la isla de Cuba” (Soto 1990: 44) y su trágico destino reflejan el mismo carácter destructivo y fatal del espacio insular que ya prefigura el poema “Leprosorio”⁵⁵⁴.

⁵⁵² En *Tumbas sin sosiego*, Rafael Rojas concibe el *mito* como construcción simbólica para superar el fracaso de un proyecto nacional; según el investigador, los dos grandes mitos políticos en la historia de Cuba son “el de la Revolución inconclusa y el del Regreso del Mesías” (Rojas 2006: 52).

⁵⁵³ En *Antes que anochezca* Arenas hace referencia al “infierno” que supuso vivir en Cuba durante la década del setenta: “Yo quería escaparme de aquel infierno fuese como fuese” (Arenas 2008: 193). Esa misma imagen sería revisitada por Juan Abreu en su libro *A la sombra del mar*: en la introducción aseguraba que si le preguntaran “qué era La Habana para nosotros en aquellos años, tendría que responder sin vacilar: el Infierno” (Abreu 1998: 19); en el “prólogo uno”, la voz narrativa –un joven Abreu desesperado y anhelante– afirma con desgarro: “No se puede ser un artista honesto en este país y participar de la cultura oficial. Eso lo tengo muy claro. Lo único que queda es la fuga. Escapar de este infierno como sea, y salvar lo que se escriba. Eso es todo lo que nos depara el futuro. Con suerte” (49). La imagen infernal del espacio carcelario se aúna con la imagen infernal del espacio exterior (ya sea la isla o la ciudad) convirtiéndose exterior/interior en un mismo lugar inhabitable y amenazador.

⁵⁵⁴ Según Juan Abreu, el único elemento que permanecería para Arenas perdurable en esa insularidad fatal sería el mar: “Ahora pienso: lo único que amó Arenas fue el oleaje, y ahí está el mar, intocable y perfecto” (Abreu 1998: 50). De hecho, en “Leprosorio”, el mar se muestra como el espacio de liberación donde un hombre se suicida: “He aquí que en medio de la estruendosa música él se aleja. / Y aunque camina hacia el mar no mira esas aguas. / [...] Y sigue avanzando ajeno al estruendo y su giro incesante. / Indiferente a la trama. / Indiferente a los acampanados y viriles gritos. / Indiferente a la embriagante resistencia de los rostros jóvenes. / Indiferente a la única redención posible bajo la estridencia de las órdenes, el meneo y la lluvia. / (Se está muriendo, al fin se está muriendo)” (116-117).

2.4.3.2.2. La isla-cárcel

La propia espacialidad insular constituye un territorio cerrado que simbólicamente ha sido utilizado para configurar una proyección metafórica de la isla como prisión. Piñera también desarrolló su obra poética⁵⁵⁵, narrativa –*La carne de René y Pequeñas maniobras*– y dramática –*Aire frío* y *Dos viejos pánicos*– a partir de espacialidades cerradas, de acoso y asedio. Erika Müller analiza, en su artículo “Abilio Estévez, Virgilio Piñera y la claustrofobia: el espacio dramático cerrado y la Isla”, el “signo” del espacio dramático cerrado como síntoma “de un espacio histórico concreto, como crítica velada y enmascarada a ciertas circunstancias de la realidad cubana” (Müller 2000: 145) y como referencia explícita “del dilema del escritor frente al poder en regímenes totalitarios” (144). “Leprosorio” se sitúa en esta misma línea, pues Arenas construye poéticamente un espacio insular adverso desde la perspectiva de un sujeto múltiple y desubicado como símbolo de su situación concreta como escritor parametrado, perseguido y encerrado en un lugar del que no era posible salir.

En “Leprosorio” la isla es identificada en su conjunto con el espacio carcelario: “Estamos en una prisión tropical que es además el primer territorio libre de América”⁵⁵⁶ (114), aduce con ironía el sujeto poético⁵⁵⁷. En un fragmento narrativo de la

⁵⁵⁵ En “La isla en peso” se muestra esta visión de la isla como un espacio donde es imposible salir: “¡Nadie puede salir, nadie puede salir! / La vida del embudo y encima la nata de la rabia. / Nadie puede salir: / el tiburón más diminuto rehusaría transportar un cuerpo intacto. / Nadie puede salir: / una uva caleta cae en la frente de la criolla / que se abanica lánguidamente en una mecedora, / y “nadie puede salir” termina espantosamente en el choque de las claves” (Piñera 2011: 34).

⁵⁵⁶ En *A la sombra del mar*, Juan Abreu también hace referencia a este mismo lema revolucionario, que el poema utiliza irónicamente para revocar su contenido: “Estamos hablando desde Cuba, Primer Territorio Libre de América, según vocifera la radio mientras escribo” (Abreu 1998: 49).

⁵⁵⁷ Asimismo, en otro fragmento narrativo de la composición se alude a la constitución de un muro de agua durante la puesta de sol, lo que provoca que el individuo sufra frustración, anhelo u opresión: “Al terminar el día, al hundirse bruscamente el sol entre esa opresiva y viscosa muralla que contra el cielo forman las aguas contaminadas, qué sensación de grito ahogado, qué añoranza de algo que no conocimos, qué frustración queriéndose alzar, qué ansias de no estar fijos, sepultados y mirándonos, marchando directamente hacia abajo. Qué ruego ahogado nos insta a partir y a la vez encadena” (113-114)

composición se alude a la constitución de un muro de agua durante la puesta de sol – como otra imagen de la isla-cárcel–, que hace que el individuo experimente una sensación de frustración, anhelo u opresión ante ese encierro visualizado:

Al terminar el día, al hundirse bruscamente el sol entre esa opresiva y viscosa muralla que contra el cielo forman las aguas contaminadas, qué sensación de grito ahogado, qué añoranza de algo que no conocimos, qué frustración queriéndose alzar, qué ansias de no estar fijos, sepultados y mirándonos, marchando directamente hacia abajo. Qué ruego ahogado nos insta a partir y a la vez encadena. (113-114)

La representación de la isla como cárcel –recordemos que José Martí ya había definido a Cuba como un “presidio rodeado de agua” (Martí 1975: 178)– es utilizada como símbolo de un territorio vigilado, sin salida, asfixiante, donde se ponen en marcha los mismos mecanismos que forman parte del binomio poder/represión del espacio presidiario⁵⁵⁸. La representación de Cuba como espacio vigilado ya se anuncia en el segundo poema que forma parte del conjunto *Leprosorio*, “Morir en junio y con la lengua fuera”, donde “el gran amo”, como si se tratara de un gran ojo panóptico, vigila todo el territorio: “El gran amor está aquí; el gran amo vigila. / El gran amo dispondrá cuánto debes vivir, / para qué sirves, cuál es tu fin” (87)⁵⁵⁹. En esta composición también se representa el espacio exterior como una cárcel: “Quedamos aquí, siempre lo mismo, sin poder respirar ni ver afuera. [...] En oscura prisión voy naufragando / mientras me evado de diez mil prisiones” (63, 66). Por otro lado, la voz poética,

⁵⁵⁸ Ya aludimos a las declaraciones del escritor sudafricano Breyten Breytenbach en torno a este binomio poder/represión sobre el que Michel Foucault reflexionó ampliamente en su ensayo *Vigilar y castigar*.

⁵⁵⁹ Arenas aclara en una de las notas finales al poema que este fragmento se vincula con el libro *1984* de Orwell “no porque se pretenda parodiar o citar al gran narrador inglés, sino porque las téticas profecías descritas magistralmente por él, constituyen, eliminando ciertos oropeles regionalistas, la realidad padecida ya por mí en el momento en que escribía este texto –Cuba 1970” (97). Juan Abreu aseguraba que la lectura de su libro *A la sombra del mar* le hacía recordar aquel ambiente de acoso y asfixia que algunos intelectuales vivieron durante aquellos años y que Arenas presenta metafóricamente en su poema “Leprosorio”: “Su lectura me devuelve la atmósfera de aquellos años, un estupor conocido, un escozor familiar, un ahogo, un acoso físico y espiritual que considero definen nuestra experiencia en la década de los setenta. Me devuelve una sensación de hambre permanente y una confianza ciega en el propósito y el poder de la literatura que todavía me conmueve” (36).

haciendo referencia a los turistas, “los otros”, afirma: “Ellos pueden marcharse” (93), en contraposición a un “nosotros”, “cautivos”, en el que se incluye:

Qué hemos hecho

Estamos pálidos y tristes. Invariablemente jóvenes, fatigados, casi sorprendidos, sí, por esta piadosa estación (para todos igual) que nos ha hecho sacudir las viejas ropas (las más gruesas), que apacienta nuestros gestos que nos hace casi danzar en las aceras. Estamos, como siempre, cautivos, discretamente olorosos, cepillados y limpios, guiando las conversaciones hacia acontecimientos venerables, tocándonos los hombros, hechizados. Aún bajo los árboles,

Qué hemos hecho. (94)

Asimismo, la metáfora de la isla-cárcel será utilizada por Arenas en su autobiografía *Antes que anochezca*, en uno de los capítulos en los que narra su encarcelamiento y prisión en el castillo del Morro, desde cuya terraza, afirmaba, “podíamos al menos ver La Habana y el puerto. Al principio yo miraba la ciudad con resentimiento y me decía a mí mismo que, finalmente, también La Habana no era sino otra prisión” (Arenas 2008: 233)⁵⁶⁰; del mismo modo, en su relato “Viaje a La Habana”, el protagonista regresa desde el exilio a Cuba y la isla se le muestra como una auténtica prisión: “¿Cómo aceptar que aquella juventud, lo único realmente hermoso de su vida, se haya perdido? ¿Y cómo aceptar que aquel lugar donde había pasado esa juventud sea ahora solo una prisión?” (Arenas 1990b: 124); también en el acto final de la obra teatral *Persecución*, el personaje del poeta menciona los distintos horrores sufridos y entre ellos menciona “la prisión-prisión-prisión que es una isla” (Arenas 1986: 61); y por último, en el ensayo

⁵⁶⁰ El capítulo de la autobiografía “El ‘caso’ Padilla” también hace referencia a esta isla-cárcel: “Ya para entonces era imposible pensar en abandonar el país, pues desde 1970 Fidel había proclamado que todo el que quería irse del país ya lo había hecho, convirtiendo la Isla en una cárcel cerrada, donde todo el mundo, según él, estaba feliz de permanecer. [...] Pero lo más impresionante de todo era cuando uno de aquellos turistas, a los que habíamos contado nuestros horrores, volvía a Occidente. Aquella persona se convertía ante nosotros en una especie de ser mágico por el solo hecho de poder coger un avión y salir de aquella isla; salir de aquella prisión” (Arenas 2008: 164, 166).

“Grito, luego existo”, incluido en el conjunto *Necesidad de libertad*, el escritor alude nuevamente a esta “cárcel abierta que es la Isla” (Arenas 2001: 21).⁵⁶¹.

En “Leprosorio” la prisión y el espacio insular se aúnan en un solo topos, y la voz poética en su recorrido errático y agitado por el territorio emite en distintas ocasiones el quejido repetido: “Ah, cárcel, cárcel, cárcel”, “Ah, cárcel, cárcel” (106, 108) o “Cárcel, cárcel, cárcel. Y nada más”, “Ah, cárcel, cárcel. Y nada más” (116, 125). La transición del yo poético entre el espacio exterior y el espacio carcelario se produce de manera concatenada para situarnos en todo momento ante un mismo espacio totalizador, claustrofóbico y represivo.

2.4.3.2.3. El universo carcelario

Encontramos cinco pasajes, a lo largo de la secuencia poemática, en los que se representa el espacio presidiario en su particularidad a través de la voz de un sujeto que se sitúa desde el presente o desde un tiempo pretérito en la cárcel⁵⁶². En un primer

⁵⁶¹ Asimismo, Juan Abreu también identificaría la isla con el espacio carcelario en *El libro de las exhortaciones al amor* cuando se refiere a la fuga de Arenas de la estación de policía de Miramar: “Aun sabiendo muy bien que escapar, en Cuba, es un acto de la mayor insensatez, pues a fin de cuentas no significa más que salir de una cárcel pequeña para ingresar en una grande” (14).

⁵⁶² Estos pasajes de “Leprosorio” en los que se recrea el universo carcelario en concreto se aproximan a uno de los fragmentos del cuento de Arenas “Termina el desfile”, fechado en 1980, donde se representa el espacio carcelario como un lugar inhumano y degradante desde el monólogo interior: “De noche, de noche, es de noche. Ahora siempre es de noche. En el centro de este túnel medieval y con un enorme bombillo, que nunca se apaga, sobre la cabeza, claro que tiene que ser siempre de noche. Todos reducidos a un mismo uniforme, a una cabeza rapada, a un mismo grito para el recuento tres veces al día. ¿Al día? ¿O a la noche? Por lo menos, si pudiera llegar hasta la ventana triplemente enrejada, sabría qué cosa es realmente ahora, noche, día, pero para acercarse hasta allí hay que pertenecer a ‘la mandancia’ ser de ‘los guapos’. Poco a poco pasa el tiempo, pasa, o pasamos nosotros, paso yo. No es que me acostumbre, ni me adapte, ni me conforme, pero voy sobreviviendo. Por suerte, en la última visita pudiste entrar unos libros. Luz aquí no falta. Silencio, silencio, eso sí que es algo que casi no recuerdo. Pero el problema consiste me dices, en aguantar, en sobrevivir, en esperar. Por suerte a mí no me agarraron en el cuarto. Por lo menos te puedo traer algunas cosas. Ahí viene un poco de gofio, galletas, azúcar, y más libros. El tiempo pasa, el tiempo pasa, dices. El tiempo, digo, ¿pasa?... Pasa sabiendo que afuera hay calles, árboles, gente vestida de colores y el mar. Termina la visita. Nos despedimos. Entrar. He aquí el peor de los momentos. Cuando en fila azul, rapada y escoltada, entramos en el túnel, larga y estrecha bóveda de piedra que nos lleva, otra vez a la cueva circular que resuda incesantemente chinches, moho, orín, ese vaho, ese vaho a excremento

fragmento, la cárcel es asociada con la falta de espacio, la inmundicia y la desintegración moral o espiritual en que se sume el hombre:

Ah, cárcel, cárcel.
Cárcel donde los mismos pies
chocando contra el mismo muro
no pueden configurar el espacio requerido
para estirarse completamente y pensar en la prisión.
Las cucarachas han ahuyentado el alma (que como todos saben muere primero que el cuerpo)⁵⁶³, y el olor del urinario común siempre descompuesto inunda la celda. “¡A respirar parejo!”, gritan los reclusos. Y el excremento flota como un bálsamo siniestro y palpable... Ya no se trata de salir o pensar en salir, sino de no tener que respirar. Cerrar los ojos y mansamente, con disciplinada técnica, intentar olvidar naufragando el vaho⁵⁶⁴. (108)

En este primer fragmento, la presencia de las cucarachas nos sitúa en un ambiente de suciedad y podredumbre que se acentúa con la descripción del urinario. En la autobiografía *Antes que anochezca*, Arenas hace referencia explícita a su vivencia carcelaria, mostrando, desde el elemento sensorial y en un tono directo e, incluso, ordinario, ese mismo ambiente putrefacto que reproduce el poema:

La peste y el calor eran insoportables. Ir al baño era ya una odisea; aquel baño no era sino un hueco donde todo el mundo defecaba; era imposible llegar allí sin llenarse de mierda los pies, los tobillos, y después, no había agua para limpiarse. Pobre cuerpo; el alma nada podía hacer por él en aquellas circunstancias. [...] Aquellos baños llenos de mierda y de moscas que después nos sobrevolaban todo el año, alimentándose de nuestra propia mierda acumulada. Mi cuarto quedaba cerca de aquel lugar y no solo tenía que soportar la peste, sino el ruido de los vientres que descargaban. En ocasiones, y con intención, le ponían a la comida no sé qué condimento para que la gente se fuese en diarreas; era horrible sentir desde mi cama aquellos vientres

acumulándose, desbordándose, y ese estruendo, esa gritería incesante de los presos, esos golpes sobre literas y paredes, esa impotencia, esa violencia enjaulada que de alguna forma tiene que salir, manifestarse, estallar. Si al menos, pienso, parapetado en la última litera, se mataran en silencio. Pero ese estruendo ese ensordecedor y monótono estampido, ese cacareo, esa jerga, en la cual quieras o no tienes que participar, participar o perecer. Ah, si alguien se interesase en mi alma, si alguien la quisiese para siempre, quizás, a cambio de ella...” (Arenas 1981: 156).

⁵⁶³ En estas líneas se pone en evidencia la dicotomía cuerpo/alma a la que Arenas hará también referencia en *Antes que anochezca*, donde asegura que en la prisión “el cuerpo sufre más que el alma, porque esta última encuentra siempre algo a lo cual aferrarse: un recuerdo, una esperanza” (Arenas 2008: 205).

⁵⁶⁴

desovándose furiosamente, aquellos pedos incesantes, aquel excremento al lado de mi galera llena de moscas. La peste ya se había impregnado en nuestros cuerpos como parte de nosotros mismos porque el acto de bañarse era otra cosa casi teórica. (Arenas 2008: 205, 209-210)

La composición poética anticipa uno de los ejes en torno a los cuales se articula el discurso carcelario de Arenas y de otros escritores prisioneros: el cuerpo⁵⁶⁵. Como ya comentamos, el cuerpo se constituye en el discurso del encierro como lugar de enunciación (Camera D’Affitto) y como materia de existencia (Carlos Liscano). En el poema de Arenas, se recrea un espacio reducido que oprime la movilidad del cuerpo, el cual se configura como materia central en ese escenario degradante. El cuerpo como signo permanente –pero también vacío– en el espacio presidiario será de nuevo protagonista en un segundo fragmento de la composición, donde el “yo” poético advierte tras la reja a una serie de figuras que como fantasmas, “sombras radiantes” o “dorados espectros”, pasan y desaparecen (111), y por las que se pregunta “cómo demostrar que aquí estuvieron, / que dejaron que testifique su llegada / o su ausencia.”⁵⁶⁶ Como sombras que la misma claridad auspicia / y borra. / Así van pasando / y solo queda la palpable dimensión de tu cuerpo” (111-112). La polifonía textual del texto se evidencia en esta parte del fragmento, donde se pasa de una tercera persona del plural (“Son como dorados espectros que a medida que nos acercamos desaparecen) a una

⁵⁶⁵ Arenas revela en su autobiografía una resistencia corporal ante la experiencia del encierro así como una ética corporal propia dentro de ese espacio carcelario, donde se negaba a mantener relaciones sexuales porque, según el autor, estas formaban parte de los mecanismos represivos que el mismo medio imponía: “Aunque mentalmente sabía que estaba preso, mi cuerpo se resistía a aceptarlo y quería seguir corriendo y dando brincos por los matorrales. [...] Me negaba a las proposiciones eróticas de los presos. No era lo mismo hacer el amor con alguien libre que hacerlo con un cuerpo esclavizado en una reja. [...] Me negaba a hacer el amor con los presidiarios. [...] Las relaciones sexuales se convierten en una cárcel, en algo sórdido que se realiza bajo el signo de la sumisión y el sometimiento, del chantaje y de la violencia; incluso, en muchas ocasiones, del crimen. Lo bello de la relación sexual está en la espontaneidad de la conquista y del secreto en que se realiza esa conquista. En la cárcel todo es evidente y mezquino; el propio sistema carcelario hace que el preso se sienta como un animal y cualquier forma del sexo es algo humillante. [...] Mi cuerpo se negaba a aceptar que estaba encerrado, que ya no podía correr por el campo, y aunque mi inteligencia tratara de explicárselo, él no comprendía que tuviera que permanecer meses o años en una litera llena de chinchas, en medio de aquel calor horrible” (201, 205).

⁵⁶⁶ Veremos cómo el testimonio cobra un gran relieve en el poema; el “yo” poético se convertirá en testigo presencial de brutales escenas.

segunda persona del singular (“Solo queda la palpable dimensión de tu cuerpo”) (11-112). Este continuo trasvase de voces es un recurso del perspectivismo en el que se encuadra el poema y que evidencia también la fractura de un sujeto poético desubicado y desterritorializado.

El cuerpo como única “dimensión palpable”, como única realidad de ese universo carcelario, se transforma en el “Cuerpo de la Soledad”⁵⁶⁷, entidad global que abarca el conjunto de los cuerpos como “el gran cuerpo”. El uso de las repeticiones es una constante en “Leprosorio” y forma parte de la configuración cíclica que se utiliza como representación del encierro y del carácter obsesivo del sujeto delirante:

Cuerpo de la Soledad
aun cuando sobre él se abatan lenguas, duro vientre, muslos o cabellos
tersos.
Cuerpo de la Soledad, a pesar del enardecido cuello y las abultadas manos.
Cuerpo de la Soledad, los mismos brazos que se extienden y abarcan
dibujan el vacío.
Cuerpo de la Soledad, la misma desnudez tocada, qué nos muestra sino la
inmensa, desoladora visión de nuestra desnudez intacta.
¿Estuvo?
¿No ha estado?
¿Se ha ido?
¿Ha llegado?
(¿Qué más da?)
¿Cómo era el cuerpo, el otro cuerpo, aquel cuerpo, aquellos cuerpos?
En la deteriorada memoria todos se confunden y funden hasta formar un
solo cuerpo, el gran cuerpo,
el único cuerpo poseído,
cuerpo constante, desesperado y ardiente,
Cuerpo de La Soledad. (112)⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ Según la bibliografía que aporta Roberto Valero en *El desconsolado humor de Reinaldo Arenas*, Arenas, el escritor publicó en 1980 en *El Universal* de Caracas “Ocho poemas y un cuento” que presentaba como fragmentos del libro inédito *Cuerpo de la soledad*, que finalmente se convertiría en *Voluntad de vivir manifestándose* (Valero 1991: 348). En la biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton, el manuscrito “Cuerpo de soledad” se corresponde con los “Sonetos desde el infierno” incluidos en el libro *Voluntad de vivir manifestándose*.

⁵⁶⁸ El uso de las repeticiones es una constante en “Leprosorio” —en este caso, la repetición anafórica de “Cuerpo de la Soledad”— y forma parte de la configuración cíclica y recursiva que se utiliza como representación del encierro.

Un tercer fragmento nos sitúa –a diferencia de todos los demás– en un tiempo pasado desde la posición del “yo” testigo que narra toda una serie de atrocidades que “ha visto” en la prisión –“Yo he visto, yo he visto” (114), repite incesantemente⁵⁶⁹– a través de la cruda exposición de imágenes violentas y desgarradoras. El sujeto preso, excluido e invisibilizado –un yo testigo entre las sombras–, no posee legitimidad para testimoniar aquello que ha visto debido a su condición subalterna o marginal. El sujeto en primera persona pone en cuestión su propia palabra –al mismo tiempo que testifica–, contraponiéndola irónicamente a la de un “usted”, sujeto legitimado que representa la figura de un “revolucionario”⁵⁷⁰:

Yo he visto alzarse el machete y abrir de un solo golpe un cráneo rapado, he visto la estampida a boca de jarro contra un hombre maniatado y amordazado, he visto la patada en el rostro, el sorpresivo cabillazo en el lomo o la fulminante puñalada en el vientre otorgada a “un objetivo político” por un preso común que resultó ser un oficial condecorado por el mismísimo Premier... Yo he visto entrar toda una tropa en la galera y, verdaderamente sin discriminación, repartir rebencazos al tuntún.

Pero, naturalmente, como usted no estaba allí es como si nada de esto hubiese ocurrido.

Yo he visto, yo he visto.

Yo he visto a un recluso afilar pacientemente durante meses un pedazo de hierro extraído (ilegalmente) de su litera. Lo frotaba día y noche contra el piso. Una tarde, a la hora en que nos sacaban a comer, convocó a todos sus amigos para que presenciaran su autodegollamiento. Con violencia profesional se cercenó la garganta. Aun así, como un verdadero surtidor, giraba sobre sí

⁵⁶⁹ Esta utilización del “yo” testigo no será exclusiva del poema “Leprosorio”, sino que ya en la composición “Mi amante el mar” –incluida en *Voluntad de vivir manifestándose*–, se asomaba un sujeto que, desde una posición exterior, observaba su entorno y daba cuenta de su visión trágica del mundo: “Yo veo / La tapa de un limón exprimido. / Yo veo mujeres de rostros sedientos. / Yo veo mis manos engarrotándose. / Yo veo el apresuramiento del mundo por aniquilarse. / Yo veo qué difícil es seguir diciendo que hay que seguir. / Yo veo un niño pidiéndome un medio. / Yo veo que ya no soy el de antes, que ya no puedo como antes. / [...] Veo la noche que desciende y succiona como un / tragante gigantesco. / Veo que marchó hacia el barullo tratando de atraer, / padeciendo. / [...] Desamparado en medio de figuras desamparadas: oh desamparo mayor. / Solo, girando entre solitarias figuras: oh soledad mía. / Aterrorizado [...] Hambriento y furioso [...] Adolorido y humillado, estafado [...] Delirante e insatisfecho, circulando entre el delirio y la insatisfacción: oh delirio e insatisfacción que ni siquiera insinúa. / Yo veo / Yo veo” (71-72, 76).

⁵⁷⁰ El discurso de Arenas toma un tono irónico y sarcástico acorde a su postura iconoclasta y subversiva contra el nuevo orden revolucionario que regía el país: “¿Cómo pues manchar su pulcra conciencia de hombre progresista, lúcido y hasta revolucionario, cómo sembrar en su corazón la inmortal yerba del desencanto, su veneno más puro, si helo ahí, impecablemente ataviado, solo de paso, muy junto a la tribuna, contemplando el desfile y escuchando los himnos luego de haber arribado de una excursión intensiva por las granjas modelos?” (116).

mismo y seguía esgrimiendo el arma. De este modo logró mantener a raya a toda la población penal que de alguna manera (no sé cuál) quería socorrerlo. Finalmente cayó desangrado manchándose el rostro y el uniforme. Allí estuvo hasta el día siguiente en que vino el director de la prisión. Cuando las ratas olfatearon la sangre llegaron en tropel y comenzaron a engullir. Toda la noche estuvimos gritándoles desde las rejas y lanzándoles nuestras escasas pertenencias para ver si las ahuyentábamos. Pero (verdaderamente voraces los animalitos) ni el menor caso nos hicieron. Por la mañana los camilleros se llevaron una confusión de inmundicias.

Todo eso lo vi, pero, naturalmente, si usted no lo vio, cómo puedo mostrárselo. (114-115)

Esta parte del poema de Arenas se funde con el género narrativo testimonial —la poesía se acerca al testimonio— y se vincula directamente con la autobiografía *Antes que anochezca*, donde el autor retoma este mismo suceso y lo reescribe desde un discurso genérico distinto participando de ese juego de “reescrituras” que constituye buena parte de su obra literaria⁵⁷¹. En la autobiografía hay una mayor precisión de los hechos, un mayor enfoque en la acción y no se cuestiona en ningún momento la legitimidad del yo narrativo ni la veracidad de lo narrado⁵⁷². Sin embargo, en el poema, la visualización del acontecimiento y su trasposición en imágenes cobra una mayor relevancia, y el discurso

⁵⁷¹ La reescritura sería una de las constantes en la creación de Arenas y no solo por la pérdida y confiscación de los manuscritos sino porque acostumbraba a revisar detalladamente sus obras hasta llegar al texto definitivo (en la biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton se encuentran las diversas versiones de muchas de sus creaciones) y porque algunos de sus textos se constituyen como reescrituras de otros (por ejemplo, *La loma del Ángel* es una reescritura de *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde o *El mundo alucinante* de las memorias de fray Servando Teresa de Mier). En la entrevista que le realizó Francisco Soto, Arenas reflexiona sobre su inclinación hacia esta técnica de la “re-escritura” en algunas de sus obras: “Yo veo la re-escritura como una manera de interpretar la realidad, esta realidad que para mí es múltiple [...] Yo veo en la re-escritura una manifestación de las diversas realidades que hay en el mundo. [...] A mí me interesan fundamentalmente dos cosas en el mundo de la narrativa. Uno, es la exploración de mi vida personal, de las experiencias personales, de mis sufrimientos, de mis propias tragedias. Y dos, el mundo histórico. Llevar esa historia a un plano completamente de ficción. Interpretar la historia como quizás la vio la gente que la padeció. En ese plano de re-escribir la historia a través de la ficción o de la parodia podrían situarse *El central* o *El mundo alucinante* o *La loma del ángel*” (Soto 1990: 47).

⁵⁷² “La Maléfica sacó, un día a la hora de comer, un pincho que durante más de un mes había afilado contra el piso de cemento; todo el mundo pensó que iba a matar a alguien, pero ella dijo que no se le acercara nadie, dio un giro con el pincho y se cortó el cuello. Un autodegollamiento; nunca volveré a ver un acto como aquél. Se desangró en el patio de la prisión, mientras las otras locas armaban un alboroto enorme. La Maléfica, mientras se desangraba, seguía girando con el pincho y gritando que no se le acercara nadie, hasta que cayó muerta. Los combatientes se divertieron y se rieron bastante aquel día; después arrastraron el cuerpo ensangrentado de la Maléfica y se lo llevaron, supongo que para enterrarlo” (Arenas 2008: 216).

se acerca, de cierto modo, a la prosa testimonial carcelaria de Pablo de la Torriente Brau por el uso hegemónico del elemento visual como base de la materia literaria.

Como ya comentamos, en “Leprosorio” hay una constante utilización de construcciones repetidas como proyección del espacio de encierro⁵⁷³ y del discurso alienante del sujeto fracturado que articula la composición. A continuación del anterior fragmento, el yo poético – que vuelve a incidir en su condición de testigo con la fórmula reiterada “Yo he visto” aunque sigue sin considerarse un sujeto legítimo para testimoniar pues se califica a sí mismo, siempre con ironía, como “simple preso común, lavadero y ‘rehabilitado’” (116)–, narra, con el mismo tono descarnado, otro acontecimiento atroz vivido en la prisión. Esta vez, se sitúa en un tiempo presente que, como en las obras analizadas de José Martí y Pablo de la Torriente Brau, actualiza dicha experiencia y hace participar al lector de la misma:

Yo he visto, yo he visto.

Yo he visto, mientras en la azotea custodiada de la prisión lavaba la ropa de los oficiales, llegar un teniente con los últimos reclusos, jóvenes entre 15 y 18 años, acusados de ser Testigos de Jehová. Los he visto hacer una larga fila bajo la orden del teniente quien da entonces comienzo al Círculo de Estudio Político. Uno por uno los reclusos tienen que leer en voz alta el último discurso de Castro beatíficamente estampado en el periódico *Granma*. He visto cómo el primer recluso se niega a leer, pretextando sus principios religiosos. He visto al teniente arremeter a ballonetazos [*sic.*] y a patadas contra el joven, que cae al suelo. El resto de la guarnición se apresura y todos a puntapié destrozan el cuerpo del muchacho que aterrorizado grita que no lo maten. He visto entonces al segundo joven de la fila comenzar a leer despaciosamente el largo discurso, siempre en posición de atención en tanto que sus lágrimas caen sobre el papel⁵⁷⁴.

⁵⁷³ Este discurso repetitivo tiene que ver, por un lado, con la atmósfera de encierro representada, y por otro, con la concepción cíclica y fatal de la historia que muestra la composición.

⁵⁷⁴ Como ocurría con el anterior fragmento, este mismo suceso es narrado en la autobiografía *Antes que anochezca*: “En la azotea se efectuaban también los círculos de estudio. Consistían en leer de manera monótona los discursos de Fidel Castro y estar de acuerdo con todo lo que decía; generalmente, no había ningún contratiempo en esa rutina. Esto fue así hasta que subieron a la azotea a un grupo de jóvenes presos que eran testigos de Jehová; se habían negado a ir al Servicio Militar Obligatorio y por esa razón se encontraban encarcelados. El oficial le dio el periódico *Granma* con el discurso de Fidel a uno de aquellos jóvenes para que leyera y este se negó, argumentando que su religión no le permitía leer aquello; el oficial le entró a culatazos con su fusil y lo tiró en el suelo; allí lo pateó mientras le pegaba con el rifle en la cabeza, en el vientre, en las costillas. Le dio tantos golpes, que incluso otros oficiales corrieron y le dijeron que lo dejara porque lo iba a matar. El oficial le dio entonces el periódico a otro de aquellos

Todo eso lo vi alzando los ojos discretamente y sin dejar de lavar la ropa de los oficiales.

Cierto, Jehová no fue testigo de este acontecimiento (ni siquiera el New York Times, su gerente financiero en la tierra), sino yo, simple preso común, lavadero y “rehabilitado”. Por lo tanto, no se inquiete: Usted no tiene por qué creermelo”. (115-116)

El cuarto fragmento de la serie de episodios contextualizados específicamente en el espacio carcelario nos sitúa en una “prisión medieval” –suponemos que se trata del Castillo del Morro, construido en el siglo XVII– donde las ratas se posicionan como dueñas del espacio frente a los presos que, atemorizados, temen ser devorados. Esta sección del poema vuelve a poner en evidencia el carácter inmundo, putrefacto y degradante del presidio. La irónica apropiación de la cárcel por parte de las ratas –el espacio de poder es tomado por los animales– constituye una denuncia de la abyección extrema que sufre el hombre prisionero⁵⁷⁵:

Como doradas semidiosas,
lustrosas, infatigables y libres a pesar de los himnos,
verdaderamente dueñas de la tarde, las ratas.

Cada túnel o hueco, tambuche o caverna de esta prisión medieval (a fines del siglo XX)
se despuebla ahora de sus prodigiosas criaturas.

Hay que verlas a la luz del crepúsculo
conglomeradas ante nuestras rejas.

A mordiscos y chillidos se amontonan unas sobre las otras, fornicando o disputándose quién sabe qué efímera porción de inmundicia.

Y todo con tal desfachatez, con tan ostensible confianza,
tan dueñas de la situación y del lugar
que de un momento a otro parece que van a mostrarnos
sus certificados de propiedad.

(Esta noche lo mejor será refugiarnos en las literas más altas y rogar a los dioses y al diablo que nuestros huesos no sean un manjar apetecible.)

muchachos y le ordenó que leyera; mientras leía, el muchacho temblaba y lloraba sin cesar. Han pasado quince años y no pudo olvidar aquel muchacho” (Arenas 2008: 235-236).

⁵⁷⁵ En *Antes que anochezca* Arenas también menciona la presencia constante de estos animales en la prisión del Morro: “Nos entreteníamos con las ratas, que durante la noche se acumulaban cerca de las rejas [...] nunca vi tantas ratas reunidas, ni tampoco las vi más grandes que aquellas en ningún lugar; algunas eran más grandes que una jutía. Aquellos cientos de ratas reñían a mordiscos y armaban tal alboroto que el poeta detenía su lectura para atender el juego de aquellos animales” (Arenas 2008: 239).

El texto nos revela la aproximación de lo humano y lo animal en el espacio carcelario. La representación deshumanizada del presidio es una constante en los textos de literatura carcelaria cubana que hemos presentado en esta investigación. Arenas incide en la vinculación del hombre presidiario con lo monstruoso y lo animal en un fragmento de *Antes que anochezca* que nos remite abiertamente a la atmósfera dantesca que domina en los relatos de Carlos Montenegro: “Lo que más me impresionó al llegar allí fue el ruido; cientos y cientos de presos desfilaban hacia el comedor; parecían extraños monstruos; se gritaban entre sí y se saludaban, formando una especie de bramido unánime” (Arenas 2008: 203).

En el último fragmento de “Leprosorio” contextualizado específicamente en la cárcel, el sujeto poético evoca un espacio exterior –representado por el mar, la naturaleza, las ciudades o los libros–, que, desde la monotonía, atemporalidad y repetición del encierro, parece formar parte del ensueño. En el espacio vacío y miserable de la prisión, los hombres, cosificados, son representados como “figuras boca-abajo” que se mueven tan solo por instinto, y cuya rebeldía y furia han sido mitigadas por el mismo medio:

Cárcel, cárcel, cárcel, sin camas, ni bastidores, ni mantas, ni un saco para delimitar mi hediondez y mi rincón. Acucillado en medio del insólito jolgorio, manipulando también el tonto parloteo. La jaula estricta, la misma pestilencia flotando, los cuerpos ya sin camisas ni pantalones. Cuando el mediodía acosa los barrotes (las evaporaciones del tiempo no admiten ninguna posición) y hemos almorzado ya la minúscula ración de espaguetis blancos y no soñamos ni aguardamos, sino que tapándonos la nariz aguantamos un poco más, qué lejos, qué imposibles entonces, mar abierto, noches y jazmines, ciudades esbeltas y luminosas, trenes y mediterráneos, conciertos y libros... Palabras, qué lejos ahora, siempre. Entre la hediondez amurallada, qué lejos todo lo que

⁵⁷⁶ Como veremos en el siguiente capítulo, Jorge Valls incluyó en el poemario *Donde estoy no hay luz y está enrejado* una composición dedicada a la “rata”, “la que más se me parece, / mi hermana la rata” (96). Al igual que Arenas, Valls sitúa al preso en un espacio deshumanizado y degradante donde el hombre puede ser equiparable a una rata.

no sea el pequeño agujero del centro de la galera donde por unánime concilio arrojamos las colillas a fin de fomentar con los residuos un fumadero colectivo.

Cárcel, cárcel. Hay que verte de noche, inmenso cajón repleto de figuras boca-abajo, royendo lona o piso, persiguiendo, quién sabe gracias a qué lucubraciones, el espasmo elemental mientras la luz del bombillo resbalando por la reja invade los ojos cerrados. La divina rebeldía ya no enardece palabras o quejas. Solo el chasquido del candado sostiene nuestra única euforia: la hora de ir a comer.

Cárcel, no para lamentarse, sino para mirar fijamente la muerte consciente (a veces anhelada) del preso, a quien solo le resta dormir su furia intacta que aún a veces pretende alzarse y cae, antes que el cuerpo, más pesada y deteriorada, más frágil y humillada⁵⁷⁷. Y hasta la misma masturbación es imposible con tantos ronquidos desiguales y las botas del guardián en el pasillo.

Ah, cárcel, cárcel. Y nada más. (Arenas 1990a: 124-125)

2.4.3.2.4. La isla y la enfermedad

La libertad formal y expresiva de la composición “Leprosorio” –donde se combina prosa y verso, lenguaje antiretórico y lirismo–, se contraponen a la recreación opresiva, asfixiante y fatal del espacio insular, cuyo “vaho fundamental” o “reserva tropical” (107) es la enfermedad. Arenas construye todo un imaginario asociado a lo enfermo y lo proyecta en la espacialidad insular como metáfora de su devastación y fractura. La isla guarda en su interior “depósitos de contaminación” (110), enfermedades, virus y bacterias, y los expande por todo el territorio:

⁵⁷⁷ Arenas defiende activamente la rebeldía del hombre –aunque esta haya sido aplacada en la prisión– y, de hecho, este poema es la materialización del ejercicio rebelde de decir ante el silencio impuesto por un poder represivo. Recordemos que Arenas acabó firmando en la prisión un documento en el que se retractaba de todo aquello que había escrito, renegaba de su condición de homosexual, y prometía “reconvertirse” a la nueva ideología revolucionaria; este hecho demuestra que su “divina rebeldía” también se vio mitigada en la cárcel: “Yo no quería retractarme de nada; no creía que tuviera que retractarme de nada; pero después de tres meses en la Seguridad del Estado, firmé la confesión. Desde luego, eso solamente prueba mi cobardía; mi debilidad, la certeza de que no tengo madera de héroe y de que el miedo, en mi caso, está por encima de mis principios morales. [...] Antes de la confesión yo tenía una gran compañía; mi orgullo. Después de la confesión no tenía nada ya; había perdido mi dignidad y mi rebeldía. [...] Ahora, estaba solo con mi miseria; nadie podía contemplar mi desgracia en aquella celda. Lo peor era seguir existiendo por encima de todo, después de haberme traicionado a mí mismo y de haber sido traicionado por casi todos” (Arenas 2008: 229, 231).

Pallidum Treponema
Endocarditis Lenta
Meningitis Bacteriana⁵⁷⁸
Linfangitis
Confusión y Papiledema

Sobre el aguachar millones de pisadas, giros, oscilaciones, trepidaciones, saltos, vuelos y revuelos se abren paso; en jaurías trepan enredaderas, musgos, muros, paredes y pancartas; saltan e invaden el jardín. No hay piel ni cerrojo que puedan contener tal invasión. El mismo cuerpo parece estar hecho para acoger tal pululación, y he aquí que suben. He aquí que en el aire anegado multiplicándose navegan, penetran y poseen. Ahora es el goce de adueñarse de algo blanco y perforable, el furor de adentrarse... Pronto una capa se descorre y ellos se instalan; un canal se abre y ya navegan por la sangre. Pronto el mismo aguacero de afuera fluye en las venas y tocado por una suerte de euforia tropical estalla en el cerebro⁵⁷⁹.

Estafilococos Dorados
Virus Rojo
Virus Verde
Virus Virulento
Virus Tropical... (110-111)⁵⁸⁰

Susan Sontag asegura que “las metáforas patológicas siempre han servido para reforzar los cargos que se le hacen a la sociedad por su corrupción o injusticia” (Sontag 2013: 87), y Javier Guerrero y Nathalia Bouzaglo, por su parte, argumentan que “todas las enfermedades reproducen imaginarios vinculados a las tensiones sociales más diversas” (Guerrero; Bouzaglo 2009: 13). En “Leprosorio”, el cuerpo-nación-isla

⁵⁷⁸ Cabe señalar que la alusión a esta “meningitis bacteriana” en el poema tiene un referente real en la vida del escritor, pues este padeció una “meningitis infecciosa” en Cuba durante la década del 70: “Dentro del cúmulo de calamidades que me azotaron (no las mencionaré todas por piedad al lector) baste decir que hube de padecer una enfermedad generalmente mortal (meningitis infecciosa) con la carencia de medicamentos, que en Cuba se regulan, más las la confiscación de los que me enviaban del extranjero” (Abreu 1985: 7).

⁵⁷⁹ Arenas representa en este fragmento a través de diversas imágenes la apropiación identitaria e ideológica del individuo por parte del poder en el sistema totalitario.

⁵⁸⁰ En los manuscritos de “Leprosorio” de la biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton pueden consultarse en la segunda versión del poemario (sin fechar) varias hojas en las que Arenas escribió a mano en forma de listado los nombres de enfermedades –algunas de ellas incluidas en el poema y otras no– como Pallidum Treponema, Síndrome del Bebé Gris, Síndrome del Conde de Balmaseda, Dermatitis General, Cáncer Cerebral, Atrofia General, Infecciones Reinaldo, etc. Una de las hojas tiene una rúbrica de “restroom” y en ella leemos “Sida, virus, morbo...náusea y diarrea”. Arenas escribió esta segunda versión de la composición en el exilio antes de que le detectaran definitivamente la enfermedad del SIDA en 1987, pues la versión final data de 1985. Sin embargo, según Jorge Olivares, Arenas comenzó a experimentar los síntomas del SIDA “perhaps as early as 1984 or 1985 but definitely in 1986, the year he wrote *Mona*” (Olivares 2013: 132). No sabemos, por tanto, si toda esa sintomatología que Arenas sufrió a mediados de los ochenta como consecuencia del la enfermedad pudo influir en la construcción del espacio insular enfermizo que muestra el poema.

enferma como consecuencia de un poder totalitario arraigado y prácticamente congénito, representado explícitamente por la figura del dictador como “fruto máximo y natural de estas tierras”, como “señor y caudillo, verdugo y padre, amo, presidente, ministro, general, maestro, doctor y brujo que otorga y quita, perdona o degüella” (113). Arenas introduce los nombres y apellidos de diversos dictadores que han gobernado la isla de Cuba desde la Colonia –cada uno de los cuales cuenta, irónicamente, con un segundo apellido “Dictador”– y los intercala con diversas enfermedades, virus o bacterias, asimilando así sus nombres y sus ejercicios de poder al padecimiento, la afección y el mal. El carácter simbólico de la enfermedad en el poema es, en palabras de Mirta Suquet, “síntoma de un poder que se arraiga en el cuerpo de la nación devastándolo” (Suquet 2011: 239). Según la investigadora, las enumeraciones letánicas de enfermedades que aparecen en “Leprosorio” remedan “a los martirologios cristianos o de la épica revolucionaria, al catálogo pormenorizado de los sujetos heroicos que nos ha hecho repetir en solemnidades cotidianas; pero también a esos ‘pases de lista’ tan del gusto de colegios, cárceles o reformatorios” (243)⁵⁸¹:

Diego Velázquez Dictador
Hernando de Soto Dictador
Dionisio Vives Dictador
Luis de las Casas Dictador
Francisco Tacón Dictador
[...]
Endocarditis Lenta
Weyler Valeriano Dictador
Cefalea Avanzada
Machado Gerardo Dictador
Neuritis Periférica
Batista Fulgencio Dictador
Gangrena Orgánica
Castro Fidel Dictador... (113-114)

⁵⁸¹ Emir Rodríguez Monegal recordaba que, al usar el mismo lenguaje del régimen, Arenas “socava la ideología oficial” del mismo, se burla “de la visión progresiva de la historia y deconstruye la realidad” (Bordao 2000: 18).

En la nota final que el autor dedicó a sus amigos antes de suicidarse –y que se inserta como epílogo de *Antes que anochezca*–, el escritor vinculaba nuevamente el régimen dictatorial de Fidel Castro con el conjunto de enfermedades que había padecido en el destierro, pues, según Mirta Suquet, “la enfermedad sigue siendo un síntoma del exilio, la concreción final de un desarraigo y de una expropiación del cuerpo y de la identidad” (Suquet 2011: 244): “Solo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país” (Arenas 2008: 343).

El entretejido de enfermedades y tiranos se muestra a lo largo de la composición entre fragmentos en prosa que complementan semánticamente la representación putrefacta y contaminada del espacio insular. En uno de ellos, un torrente anega el conjunto de la isla y arrastra toda una serie de elementos que, en descomposición, cubren el territorio de un hálito hediondo:

Artritis Séptica
Pericarditis Supurada
Leptospirosis Avanzada
Arteriosclerosis General
Gerardo Machado General
Depresión y confusión mental.

El torrente
tramando bajo los árboles
arrastra lombrices, semillas a medio
germinar, nidos hediondos, frutas semipicoteadas, maxilares de caballo,
pezuñas de ovejos, ranas infladas, muelas de cangrejo, patas de araña, lagartos
boquiabiertos, mierda de gato, mierda de perro, mierda de vaca, mierda de
pájaro, mierda de gente, mierda de ratón, mierda de murciélago y otras mil
mierdas, provocando tal fermentación que cualquiera diría que una divinidad
traviesa dejó caer sobre las aguas un gigantesco alkazelser... [...] ⁵⁸²

⁵⁸² En esta parte del fragmento, la voz poética equipara el hombre al animal dentro de esa masa amorfa y putrefacta de la isla: “Pozos y gallineros, pendientes y desfiladeros, paredes y techos se mezclan como dentro de un barril gigantesco, de donde brota una suerte de balido, chillido o aullido, lamento elemental y rotundo de animal o alimaña, perro, caballo, hombre o vaca, grulla, gallina, musmón o dinosaurio...” (118).

Incordio Bubático
Vasculitis Infecciosa
Periateritis Nudosa
Urticaria General
Batista General
Ulceraciones y Caquexias. (118-119)⁵⁸³

Entre esas enumeraciones hiperbólicas y sarcásticas de enfermedades y dictadores, los fragmentos en prosa también se construyen desde la acumulación y la concatenación de elementos como si existiera una urgencia por decir, una ansiedad por “vomitar” todo aquello que el sujeto ha reprimido. En otro de estos fragmentos, el poema nos muestra un conjunto de seres desindividualizados que danzan poseídos por el “Dios del Meneo (‘la voz que los llama’)” (119), siguiendo movimientos reglados como verdaderos autómatas. Asistimos a una representación grotesca y sarcástica del sistema totalitario en el que todos los individuos del territorio insular –como seres en masa despersonalizados, “poseídos”– giran alrededor de ese “Dios” –el dictador– y lo veneran sin ningún tipo de cuestionamiento ni rebeldía⁵⁸⁴:

“Siento una voz que me llama”, canta desgañitándose la mulata cuyas nalgas patrocinan la nación. Y al terminar, al terminar la frase toda aquella masa compacta poseída por el Dios del Meneo (“la voz que los llama”) girando involucra a presentes y a ausentes, y sigue... En el centro de la confusión y el aguachal que avanza un inmenso culo gira, revolviéndonos⁵⁸⁵. ¿Quién pues se

⁵⁸³ Esta misma representación de isla-enferma –que engulle a los demás y se engulle a sí misma en su putrefacción– es utilizada por Juan Abreu en su libro *A la sombra del mar*: “Todo es tan irreal, tan inconstante. Tan triste. Las olas van dejando una secreción verde, como esputos que se aferran a los arrecifes...El mar es la boca de la isla vomitando su podredumbre, su miseria, su estupor. O tal vez el mar no sea la boca, sino el ano de la isla y toda esa excrecencia sea la mierda de nuestras entrañas que el mar expone y nos lanza al rostro en un eterno retorno, en un círculo que se repite hasta la eternidad. Mierdas y vómitos de nuestra intolerancia, de nuestro machismo y nuestra prepotencia, de nuestra inconstancia, de nuestra hipocresía, de nuestras dictaduras y nuestra Iglesia Católica tantas veces aliada de nuestras dictaduras. Mierdas y vómitos de nuestro permanente choteo y de nuestra falta de grandeza, de nuestro desprecio por la cultura y de nuestra infinita capacidad para la envidia y el cuchicheo y la componenda y la traición. Miasmas de un pueblo condenado a perseguir y aniquilar a sus mejores hijos” (Abreu 1998: 127).

⁵⁸⁴ A pesar de la denuncia contra toda esa masa desindividualizada, el yo poético pone en duda cualquier tipo de subversión: “¿Quién pues se resiste?” (119).

⁵⁸⁵ El “culo” al que se hace referencia en este fragmento constituirá uno de los símbolos del “Todo Nacional”: “Culo ondulante, reculante culea enredándose en Barba Apestosa, Barba, erizándose de barbas y hediondecas acoge a Culo Gigante. Culo Gigante se acula, se alza y se lanza, naufraga y se hunde

resiste? El mismo lodo, emitiendo chapoteos rítmicos precipita el bamboleo. Todos se frotan meneándose, y el sudor, al caer, ablanda la pista, haciendo más propicio, más inevitable, el resbalamiento y el choque. Hay que verlos danzar, hay que verlos amasándose, entogándose y girando, ahogándose entre el chapoteo del tun tun que se eleva, chos, chos, excitados, abrazándose y separándose, chos, chos, ensartándose y desensartándose, chos, chos, oscilando entre sus dioses.

Elefantiasis Compulsiva.
Tularemia Virus.
Sífilis Galopante.
Cólera Morbo.
Castro Comandante.
Naúsea y Diarrea... (118-119)

El entramado de enumeraciones de dictadores y enfermedades a lo largo de la composición rompe el ritmo prosaico de ciertos fragmentos –lo que contribuye al carácter discontinuo y desarticulado de un discurso formalmente libre–, al mismo tiempo que pone de relieve el tono burlesco e irónico que recorre todo el poema y que se vincula a ese “humor desconsolado” que Roberto Valero advirtió en el conjunto de la obra de Arenas, “saturada de humor y desolación, de sátira y desgarramiento, de burla y a la vez de profundización” (Valero 1991: 331)⁵⁸⁶.

Nos encontramos en “Leprosorio” ante una concepción cíclica y trágica de la historia de Cuba que nos muestra un espacio palimpséstico atravesado por distintas tiranías –transmutadas en enfermedades– que han convertido la isla en un territorio infeccioso, consumido y putrefacto. Esta visión cíclica de la historia dialoga colateralmente en “Leprosorio” con la representación de la isla como lugar de encierro y con un discurso construido esencialmente –y en exceso– a través del recurso de la repetición. Los otros dos textos poéticos que forman parte del conjunto *Leprosorio*, también muestran la

meneándose en la barba que crece abrazándolo. / 111,111 km.2 de barba. / 111,111 km2 de culo. / Barba y Culo / Culo y Barba / en avasalladora espiral meneándose / hasta configurar (y no cesa el tambor) / *El Todo Nacional*” (121). Esta simplificación nacional al “Culo” y la “Barba” –finalmente en mayúscula– revela, por un lado, la veta sarcástica de Arenas y, por otro, la vacuidad y superficialidad del sistema que domina el territorio insular.

⁵⁸⁶ Como advierte Valero, también en “Leprosorio” se conjugan en un mismo plano la vertiente burlesca y la dramática.

circularidad trágica de la historia de Cuba. En “El Central”, el elemento cíclico se presenta a través del trabajo en la tierra; las figuras del indio, el negro y los jóvenes en los campos de caña personifican en distintos tiempos esas “manos esclavas” que “han revuelto esa tierra / han sembrado esa tierra / han exprimido esos tallos / han cuajado ese jugo / para que el ilustre extranjero, acorazado con / el vocabulario y los andariveles de su época / lance al fondo el delicioso terrón, agite la / esbelta cucharilla, / y beba” (Arenas 1990a: 11)⁵⁸⁷. “Morir en junio y con la lengua fuera” continúa con esta misma superposición de tiempos en la historia, asimilando el “hombre nuevo” de la revolución cubana al esclavo: “Le están saliendo pequeños garfios en las manos al hombre nuevo. / Son los guates naturales que Dios, piadoso, concede siempre al esclavo. / Le están saliendo algunas manchas en la cara al hombre nuevo. / Son los resistentes colores que Dios, piadoso, concede siempre al esclavo. / Le están saliendo extrañas corazas en los pies al hombre nuevo. / Son magníficas herraduras que Dios, piadoso, concede siempre al esclavo. / El hombre nuevo está perdiendo el habla, la memoria, ya no ve. / Son los invariables privilegios que Dios, piadoso, / concede / siempre / al esclavo” (Arenas 1990a: 94).

Autores como Heberto Padilla en *Fuera de juego* (1968)⁵⁸⁸ o Guillermo Cabrera Infante en *Vista del amanecer en el trópico* (1974)⁵⁸⁹ participan también de esta misma

⁵⁸⁷ Roberto Valero asegura que en “este largo poema narrativo, se enlazan los horrores de los campos de caña durante la colonia con los trabajos actuales en la Cuba de Fidel. Aniquilación del indio, trata de esclavos, prostitución, sargentos que matan por frustraciones homosexuales... todo lo abominablemente imaginable se extiende por la historia de Cuba en torno al central. La tesis del libro establece que los horrores actuales no solamente igualan, sino que sobrepasan las calamidades anteriores. Fidel Castro es una nueva variante de cacique, se señor feudal, de capataz, de virrey, es el único y soberano dueño, el gran latifundista (Valero 1991: 300).

⁵⁸⁸ José Mario, en referencia al libro de Heberto Padilla *Fuera de juego*, señalaba el carácter cíclico que perpetúa su poesía: “Heberto Padilla solo ha dicho lo que ha estado a su alcance. Lo que hemos puesto. Desde los huesecitos nerudianos de nuestros indios exterminados hasta hoy, la historia de Cuba ha adquirido esa consistencia negra de la colonización y Occidente: la represión, militarismo, política, religión. Asistidos por la guerra entramos en la colonia. Machismo, gangsterismo y represión han estado siempre presentes en la República” (23).

⁵⁸⁹ Guillermo Cabrera Infante concebía la historia de Cuba como un conjunto continuado de acontecimientos violentos y trágicos, donde lo único que podía permanecer indeleble era la geografía. Para el escritor, Cuba era “una larga herida verde”, una “triste, infeliz y larga isla” que “estará ahí después

“condena cíclica de la Historia” (Padilla 1973: 20). Para Arenas, este carácter cíclico tenía un vínculo esencial con el exilio, que, al igual que la tiranía o la violencia, se constituye como una marca congénita de Cuba: “El hombre acosado, ‘entonando su propia miseria’, se lanza a lo oscuro. ¿Mar o selva?, ¿tambor o tiroteo? Qué importa: tiene que salir huyendo... Esa es nuestra historia. La misma que padeció el indio cubano, hasta perecer, en los tiempos de la conquista española; la del negro cubano (esclavo o prófugo) en la colonia floreciente; la de todos los cubanos, blancos o negros, ahora” (Arenas 2001: 32).

2.4.3.2.5. De la exclusión a la fuga: el “traidor” en la isla-cárcel

Además del vínculo del espacio insular con la enfermedad y de la metáfora de la isla-cárcel, la composición nos presenta otra analogía: la isla como “leprosorio”. Arenas utiliza la enfermedad de la “lepra” para representar nuevamente un territorio enfermo y en descomposición –“la nación en decadencia” (Suquet 2011: 241)– y, más específicamente, para vincular esa dolencia con la categoría de “exclusión”, a la que hacía referencia Michel Foucault cuando diferenciaba, como sistemas de control, el modelo de la lepra –basado en “las prácticas de exclusión, de rechazo y de marginación” (Foucault 2001: 51)– y el modelo de la peste –basado en la “observación cercana y meticulosa” con el objetivo de “establecer, fijar, dar su lugar, asignar sitios, definir presencias” (51)–. Arenas nos presenta a la isla como un “Leprosorio” o una

del último indio y después del último español y después del último africano y después del último americano y después del último de los cubanos, sobreviviendo a todos los naufragios y eternamente bañada por la corriente del golfo: bella y verde, imperecedera, eterna” (Cabrera Infante 1987: 221).

“Leprosaría”, donde el individuo que no participa de la “tradición fundamental” —que no se amolda, que subvierte la norma— es excluido y, de cierto modo, expulsado⁵⁹⁰.

La voz poética que articula el discurso de “Leprosario” representa por excelencia a ese sujeto dislocado, desterritorializado o desubicado, apartado del centro por su “divina rebeldía”, por su “traición”⁵⁹¹; el espacio infernal de la isla lo acosa y lo persigue, y finalmente acaba huyendo. “Tú no partes, tú te apartas” (128), manifiesta en un momento esa voz especular y polifónica del discurso⁵⁹². Este sujeto se acerca al concepto de “nómada” que Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollan en “Tratado de nomadología: la máquina de guerra”:

El nómada no tiene puntos, trayectos ni tierra, aunque evidentemente los tenga. Si el nómada puede ser denominado el Desterritorializado por excelencia es precisamente porque la reterritorialización no se hace después, como en el migrante, ni en otra cosa, como en el sedentario (en efecto, la relación del sedentario con la tierra está mediatizada por otra cosa, régimen de propiedad, aparato de Estado...). Para el nómada, por el contrario, la desterritorialización constituye su relación con la tierra, por eso se reterritorializa en la propia desterritorialización. (Deleuze y Guattari 1994: 386)

El sujeto desterritorializado que muestra el poema se vincula con el “hombre a la intemperie”⁵⁹³ —que Arenas anuncia en diversos textos y que proclama como una tradición cubana de la cual también participa Piñera—, ese hombre sin anclajes ni

⁵⁹⁰ “Toda la obra de Piñera es la obra de un expulsado. Tocado por la maldición de la expulsión, entrar en su mundo es entrar en el infierno, o, cuando menos, sentirnos absolutamente remotos del paraíso” (Arenas 2001: 133), afirmaba Arenas en su artículo “La isla en peso con todas sus cucarachas”. Considero que estas palabras podrían aplicarse también al conjunto de su propia obra.

⁵⁹¹ Precisamente el Primer Acto de la pieza teatral *Persecución* es titulado “Traidor” en referencia a un sujeto que se traiciona a sí mismo, pues actúa como un verdadero revolucionario cuando en realidad detesta dicho régimen: “The piece vividly underscores the dishonesty and fear present within a totalitarian state in which individuals must put on masks to fulfill and meet different societal functions” (Soto 2001: 45-46).

⁵⁹² “Y tú no estás. Y tú no estarás. Tú nada vas a decir. Tú partes, sí, a medias terminando, a medias ensayando, típicamente confirmando el ritmo legendario, bailando de otra forma, más atroz, agrandando con tu muerte el mismo ritmo... Tú partes, sí, al rincón señalado por nuestra tradición, nunca alejándote. / Tú no partes, tú te apartas” (Arenas 1990a: 128).

⁵⁹³ En *A la sombra del mar* Juan Abreu hará referencia a la “intemperie” en la que el propio Arenas vivió durante su etapa de prófugo en el Parque Lenin bajo una alcantarilla, tapado con cartones y rodeado de ratas: “Pasan los días y nada sucede. La situación de Rey es desesperada. No es solamente el problema de que no lo atrapen. Están el hambre y el frío y el vivir a la intemperie. Y la soledad” (Abreu 1998: 48).

sujeción en su territorio, en continua búsqueda y huida: “Quizá se ve en el siglo pasado con un Casal o a principios de siglo con un poeta extraordinario, y por lo tanto desconocido, que se llamaba José Manuel Poveda. Es la misma sensación de hombre a la intemperie, como desnudo bajo los astros podría decirse, sin saber dónde sujetarse, contando solamente con esa impotencia y con el poder de su palabra” (Arenas 1982: 21)⁵⁹⁴. Este “hombre a la intemperie” está íntimamente relacionado con el concepto de “desamparo” que el autor atribuye también a una tradición propiamente cubana: “Nuestra tradición es el desamparo” (Ette 1992: 9), afirmaba en *Meditaciones de Saint-Nazaire*. Nuevamente, Arenas recoge la influencia de Piñera en esta concepción desamparada, fatalista y desenraizada del espacio y del hombre insular en su artículo “La isla en peso con todas sus cucarachas”⁵⁹⁵:

El drama de Piñera es, pues, el drama intrínseco del hombre tropical e insular, el drama de la intemperie y las sucesivas estafas, el drama de la desnudez y el desamparo ante la vasta chatadura de un paisaje que sucumbe perpetuamente ante las invasiones sucesivas. Ese hombre ofendido, desposeído y sin dioses, contando solo con su desarraigo, es una figura grotesca, patética y absurda que en medio del resplandor se bate y debate entre una explanada y un muro dominados por un foco aún más descomunal. Nuestro héroe (o antihéroe) contemporáneo, al asumir la tragicidad, el resplandor, la verdad insular-antillana, y muy específicamente cubana, se contempla bañado (o anegado) por una claridad que lo refleja y obsede, condenándolo a perecer si se rebela y a desaparecer si acepta. Por distintos caminos llegamos a aquella luz de las que nos hablara Martí, la que ilumina y mata. [...] El mismo [La isla en peso] es el drama de la intemperie y la persecución, la desesperación, el vacío y la asfixia de todo un pueblo. [...] El mundo de Virgilio Piñera es el mundo de la intemperie, del acoso y de la maldición. Sobre ese mundo, La isla en peso es un exorcismo implacable y luminoso. (Arenas 2001: 134, 142, 145)

⁵⁹⁴ En oposición a una visión permanente e inmutable de la cubanidad, Arenas afirmaría que “lo cubano” representaba “la intemperie, lo tenue, lo leve, lo ingrátido, lo desamparado, desgarrado, desolado y cambiante” (Arenas 2001: 31).

⁵⁹⁵ En otra de sus entrevistas, Arenas englobará los conceptos de “desamparo” e “intemperie” al espacio caribeño en su conjunto: “En las islas del Caribe hay una sensación de desarraigo, de desamparo y de intemperie que no existe en el continente americano. [...] Los escritores del Caribe compartimos una manera de percibir el paisaje, una misma nostalgia. Nos hallamos a la intemperie, sometidos a todo tipo de conquistas: nos invaden las inculturas, los vientos, las épocas, la política. Una de las cosas que ha estructurado a Cuba ha sido la invasión sucesiva de diferentes culturas: la española, la china, la negra, la norteamericana” (Arenas 1984: 6).

El aciago *fatum* del sujeto “rebelde” y subversivo⁵⁹⁶ es advertido desde el comienzo de “Leprosorio” y retomado al final de la composición junto a una enumeración de sus distintas muertes potenciales⁵⁹⁷:

Y todo amparándose en nuestra tradición fundamental. Contra la cual, te advierto desde ahora, nada intentes, pues perecerás.

Si eres el producto típico, el habitante común, natural, el más numeroso, el ritmo del tambor (o algo por el estilo) y el enardecido sudar de unas nalgas que se agitan bastarán para integrarte a la tradición fundamental. -Oh, cómo habrás de defenderla, cómo te desternillarás en el meneo, chillando, aplaudiendo; sin cesar revolviéndote. Si [eres] rebelde, ya te llegará la citación pertinente, el telegrama inaplazable, la orden sin apelaciones de *¡al combate, hijo amantísimo!*, o *¡a la prisión, degenerado inmoral!* Y si eres algo verdaderamente contraproducente, impostergable, ladino y genial, verdaderamente una *rara avis*, y a pesar de tantas quisquillosas peripecias citaciones y códigos, trampas y resoluciones, sigues empeñado en no acatar nuestra flamante tradición, ¿para qué pues guarda la Isla en sus intrincados receptáculos los gérmenes de todas las putrefacciones, los más taimados e incombustibles virus, los microbios más opulentos y legendarios, los bacilos y todas las bacterias más resistentes? (106)

El texto presenta irónicamente las dos posibilidades que tiene el sujeto ante esa “tradición” (basada en la superficialidad, la inconstancia y la pereza) de la isla: puede defenderla y formar parte del aplauso de la masa como ser desindividualizado y automático; o puede oponérsele y perecer:

Quien tire de esas barbas, perece, quien toque ese culo,
perece.

Ya con disparo en la nuca

⁵⁹⁶ Para Arenas, este sujeto rebelde y subversivo sería representado por Fray Servando Teresa de Mier, figura histórica a partir de la cual escribió su novela *El mundo alucinante* (1966): “Era un personaje tocado por una grandeza y por una rebeldía; por un don de ser el perseguido, precisamente por ser el rebelde incesante. [...] Fray Servando representa esa rebeldía incesante y ese partir siempre de la nada que es característico del hombre americano” (Arenas 1982: 20). Arenas –también sujeto rebelde– comentó en su autobiografía que parecía haber vivido experiencias muy parecidas a las de su personaje por sus continuos encarcelamientos y huidas: “En *El mundo alucinante* yo hablaba de un fraile que había pasado por varias prisiones sórdidas (incluyendo el Morro). Yo, al entrar allí, decidí que en lo adelante tendría más cuidado con lo que escribiera, porque parecía estar condenado a vivir en mi propio cuerpo lo que escribía” (Arenas 2008: 222).

⁵⁹⁷ Arenas vuelve a utilizar sarcásticamente los símbolos nacionales del “Culo” y la “Barba” para justificar la muerte de aquellos que se oponen a ellos y que como traidores son asesinados: “Y quien ante tal meneo se yergue, perece. / Quien pretenda arremeter contra ese culo, perece. / Quien intente cortar tales barbas, perece. / Quien solo sueñe con negar la inminencia de ese Culo-Barba-Nacional, perece” (121).

O despeñado en un abismo
 Ya guindando de una guásima
 O con una puñalada en el vientre
 Ya con una cuerda en los testículos
 O en un accidente aéreo
 Ya balaceado en el mar
 O acribillado en un muro
 Ya enterrado vivo hasta el cuello
 O con una piedra en la espalda
 Ya por la corrupción de un menor
 O por la confesión de un mayor
 Ya por desacato a la Ley Fundamental
 O por el asesinato de un fantasma
 Ya en el fondo de una represa
 O tras la lápida estricta
 Ya en el centro del Océano
 O en el corazón de la Plaza Pública.

(Y es natural que así sea
 pues es un traidor). (121-122).

En este caso, el recurso de la enumeración, utilizado como juego o ironía para representar las distintas muertes del “traidor”, atenúa de cierto modo el carácter trágico de los posibles perecimientos. Si realizamos una lectura vertical de estos versos, encontraremos un “yo” multiplicado (y repetitivo) que nos permite identificar a la voz poética con ese sujeto atípico y rebelde al que se intenta eliminar⁵⁹⁸.

El poema va un paso más allá y propone que si el traidor, el sujeto subversivo, “aún resiste”, todo el territorio insular —“tierras, llanuras, montes, fauna” (122)— y los hombres “leales” a la tradición, se rebelarán, a su vez, contra él⁵⁹⁹: lo buscarán, lo

⁵⁹⁸ La poesía de Arenas se puebla de sujetos atípicos, molestos y subversivos como en el poema “Viejo Niño”, incluido en el volumen *Voluntad de vivir manifestándose*: “Yo soy ese niño de cara redonda y sucia / que en cada esquina os molesta con su / ‘can you spend one quarter?’ / Yo soy ese niño de cra sucia —sin duda inoportuno— / que de lejos contempla los carruajes / donde otros niños emiten risas y saltos considerables. / Yo soy ese niño desagradable —sin duda inoportuno— / de cara redonda y sucia que ante los grandes faroles / o bajo las grandes damas también iluminadas / o ante las niñas que parecen levitar / proyecta el insulto de su cara redonda y sucia. / Yo soy ese niño hosco, más bien gris” (Arenas 1989: 96).

⁵⁹⁹ Arenas enumera toda una masa amorfa de elementos naturales, animales y hombres que persiguen al traidor: “Y silbantes parten helechos, cañas y marismas, remolinos y emanaciones, truenos, monjas y albañales, escolopendras, putas y bejucos, militantes políticos y pedregales, obispos y calabazas podridas, duquesas a medio vestir y jefes sindicales, marabusales, presidentes de CDR, marquesas y enjambres de mosquitos, ranúnculos, flemas y almirantes, ortópteros, delatores y generales, bibijaguas y profesores de

perseguirán, hasta hacerlo caer, acompañando “la persecución con su congénita letanía” de enfermedades y tiranos (122). En esta parte del poema se incluye una enumeración más amplia de enfermedades y dictadores retomando la propuesta de las anteriores listas aunque, en este caso, los nombres de las afecciones son creados sarcásticamente a partir de los nombres de los dictadores –“Castroenetrítis General” (123)– o se asimilan directamente unos a otros –“Síndrome del Conde de Balmaseda”, “Tacón General y Mal de Leda”, “Leucemia y Batista General”, “Viruelas del Marqués de Someruelos”, “Weyler General y Cáncer en la Pleura” (122-123)–.

El poema, nuevamente a través del recurso de la enumeración –dentro de esa “dinámica de avalancha” o “torrente de imágenes” que caracteriza a la poesía de *Leprosorio*, según Roberto Valero (Valero 1992: 149)–, nos presenta las múltiples corporalidades del traidor aniquilado por la isla-nación a través de sus miembros deformes, mutilados o enfermos; estos se constituyen como rastros somáticos de la exclusión a la que el sujeto ha sido sometido en ese “Leprosorio”. “El rostro carcomido”, “los ojos sangrantes”, “las manos entumecidas”, “el cerebro tumefacto” o “las tripas al sol” son algunas de las imágenes utilizadas para la representación desarticulada y fragmentaria de los caídos:

Y el traidor cae

Ya con el rostro carcomido
O con un brazo desprendido
Ya con la piel levantada
O con las tripas perforadas
Ya con un pie abultado
O con el rostro granulado
Ya con los ojos sangrantes
O con la cabeza supurante
Ya surcado de vetas
O con las uñas violetas
Ya con la cara amarilla

semiótica, frailes, renacuajos, bollos leporinos y fiscales, hormigas locas, comandantes, jejenes, maestras graduadas, ministros con alas, cerros, junglas, páramos y pantanos...” (122).

O con un hueco en las costillas
 Ya con los testículos inflamados
 O con el culo erizado
 Ya con las manos entumecidas
 O con la nariz carcomida
 Ya resuelto en una inmensa erisipela
 O vomitando las muelas
 Ya con un forúnculo en la frente
 O ennegreciendo de repente
 Ya reventando en el acto
 O con el cerebro tumefacto⁶⁰⁰
 Ya con los maxilares rígidos
 Ya con las tripas al sol
 Ya con un pantano en la espalda
 Ya con la lengua verde
 Ya resolviéndose en un bullir pernicioso
 Ya convirtiéndose en un torrente infeccioso
 Ya naufragando en un mar comatoso...

Estas representaciones corporales somatizan la “diferencia” del sujeto traidor –con respecto a aquellos que siguen y perpetúan la “tradición fundamental”– y evidencian su “anormalidad” en ese territorio que lo excluye y lo expulsa de la comunidad. El cuerpo es el espacio físico donde se inscribe la traición, la exclusión o la disidencia y así se representa al final de la composición cuando el sujeto poético –el traidor– se incorpora y mira en el espejo las marcas somáticas que representan su exclusión:

Se ha incorporado.
 La misma sangre lo impulsa hacia el espejo.
 Se enfrenta a su rostro, esa suerte de superficie granulosa bullente y rojiza que crece cubriéndole ya los ojos. Se mira las manos acribilladas de lunares supurantes; los brazos surcados por arterias que arden, los dedos crispados y redondos a punto de estallar. Y no vuelve a la cama. [...] Desgarrándose entre el escozor y las supuraciones continúa bajo el estruendo de la fiebre y el cielo.
 (128)

El sujeto traspone el espacio de encierro –“la habitación, hospital, salón, pasillo, castillo, prisión, galera, celda, cueva o torre enrejada”–, sale a la calle y huye mientras le gritan “traidor” y lo persiguen:

⁶⁰⁰ Nuevamente, un “yo” vertical repetido revela la identificación del sujeto traidor con la voz poética.

Salir bajo el descomunal aguacero mientras los monstruos desde las monumentales ventanas enrejadas me hacen señales recriminatorias y me gritan *traidor*, a la vez que dando la voz de alarma me lanzan improperios y recriminaciones morales... Salir a la explanada surcada de árboles furiosos, correr entre el blanquizar del tiroteo y los relámpagos; retando al rayo (¡Traidor! ¡traidor! Dichosamente traidor)⁶⁰¹, apresurarme bajo la tormenta, desafiando y revolviendo la hojarasca, hundiéndome en el limo y otra vez surgiendo, aferrándome a las ramas con las manos supurantes y enfangadas, azotado el aire con mi rostro que lanza humaredas de furia y embiste... Seguir corriendo, más rápido, más rápido, los monstruos apuntándome con todos sus artefactos, fusiles, hachas, catapultas, lanzallamas, cohetes, ballestas, flechas, bombas, bazucas, picas, macanas, arcabuces, cañones o lombardas... Mientras el cielo continúa lanzando fuegos y vendavales, y la tierra, cual matrona ofendida, conmina a sus millones de alimañas para que me asesten el golpe final... Seguir reptando, arrastrándome, incorporándome y otra vez precipitándome contra la corriente, abofeteando árboles y ciénagas, rayo y torrente. No podrán conmigo. No van a poder destruirme. Ya verán. Ya ven cómo los reto. Y al retarlos los burlo, los traiciono y derroto.

Ante la revelación de su diferencia como sujeto desubicado, desterritorializado y traidor decide huir. Los verbos “correr” y “partir” se vinculan directamente con el subtítulo del poema, “Éxodo”, única alternativa posible para este sujeto desplazado en ese espacio que lo rechaza. El poema finaliza precisamente en el transcurso de esta huida, de un “correr” incesante, reiterativo y desacralizador donde el sujeto poético pronuncia con rabia diversas acciones violentas que está llevando a cabo y que se manifiestan a través del uso continuado del gerundio. Una de ellas es “emitir” maldiciones para tener la posibilidad de que su voz se escuche, para “des-silenciar” su palabra, resistir, traicionar, burlarse y profanar aquel territorio que lo acosa y lo expulsa⁶⁰². Nos situamos en la desubicación o nomadismo latente de una voz poética

⁶⁰¹ Esta “traición” podría leerse desde una doble perspectiva, pues el sujeto poético también se siente “traicionado” por un proyecto revolucionario insatisfactorio.

⁶⁰² Arenas expone en el ensayo “Confesión” –incluido en *Necesidad de libertad*– su concepción de la palabra como materia trascendente: “Creo que sin ese estado de inocencia; es decir, sin esa fe, terca, incesante, luminosa, en el valor trascendente de la palabra, de la creación; sin esa devoción (sin esa pasión, sin ese amor), todo lo que se haga no será más que un afortunado o desafortunado producto de redacción o alarde de pirótecnicos que ni el cacareo, ni el compadreo, ni la ilustrada verborrea de tantos escritores ilustres o ilustrados, podrán salvar” (26). En este carácter trascendente de la palabra, como ya comentamos, está una de las claves de la escritura de la literatura carcelaria. En el caso de Reinaldo Arenas, la escritura se convierte en su *modus vivendi*, en su sobrevivencia. En una entrevista con

rebelde cuyo estado es la errancia frente a una isla-cárcel-leprosorio que lo aparta y lo desterritorializa. En esa fuga el sujeto es capaz de luchar contra el silencio⁶⁰³, de hacerse visible o individualizarse a través de la palabra, de gritar y, por eso mismo, existir⁶⁰⁴:

Blanco de relámpagos
correr
Castañeante, afiebrado, ennegrecido y emitiendo maldiciones
correr
Contaminando de virus, bacterias, resoluciones, propaganda, cárceles,
resentimientos, odios y pantanos
correr
Hirviente y supurante
correr.
Flagelando con las uñas el horizonte,
cagándome en la madre de todos los dioses, mayores y menores,
cagándome en todas las madres, menores y mayores,
pateando estatuas,
desenterrando esqueletos venerables y pulverizándolos,
renunciando a todo perdón, reconciliación o consuelo
(incluyendo olvido, memoria, exhortación y crimen),
quemando todas las naves
(incluyendo nuestro propio corazón)
partir
y ostentando llagas y tumefacciones
no aspirar más que a un desangramiento sucesivo, prolongado y frenético.
Correr
entre el tiroteo y el azote del cielo,
burlando, traicionando, dejando atrás
la intrasferible configuración de nuestros 111,111 kilómetros
cuadrados
(cifra del ejército, naturalmente)

Francisco Soto, Arenas vuelve a insistir en la imprescindible fe que el escritor debe profesar en la palabra: “Una fe [en la creación en sí misma] que es imprescindible para el escritor, porque detrás de esa fe o esa inocencia está el verdadero creador desnudo con sus palabras y con el mundo a quien él va a trasladar al papel. Esa fe en la creación es lo único que nos hace existir como escritores. Los demás son productores de libros para hacer dinero o ganar un cargo dentro de un régimen. El caso de Borges es solamente comparable, dentro de esa ingenuidad creadora o de esa fe en la palabra, con Lezama Lima” (Soto 1990: 59).

⁶⁰³ Seguimos el pensamiento de Otmar Ette cuando afirma que “si bien la literatura de Arenas puede considerarse como una creación a partir del silencio, es mucho más todavía una lucha incesante contra el silencio” (Ette 1992: 129).

⁶⁰⁴ “Grito, luego existo” es un ensayo que Arenas incluyó en el volumen *Necesidad de libertad* en el que acusa ferozmente el sistema totalitario castrista y defiende con vehemencia la libertad de expresión: “Grito, luego existo. Pues si, por encima de todo, alguna condición define al ser humano es su necesidad de libertad, la falta de ella conlleva todas las calamidades, no solo las intelectuales o espirituales sino también el simple hecho de comer, fornicar o respirar. Pues un sistema totalitario, una tiranía, una dictadura, precisamente por ser una acción infamante, contamina, corrompe y reduce a todos los que bajo ella viven y de alguna manera socava y disminuye a todo el género humano” (23).

de leprosorio (129).

Este sujeto en continuo movimiento o traslación de “Leprosorio”, ese “nómada” desterritorializado al que aludíamos anteriormente, ya es anunciado tanto en “El Central” como en “Morir en junio y con la lengua afuera”: “Atravesaremos la ciudad devastada. / [...] Nada miraremos, sino que seguiremos por la ciudad / en constante derrumbe y únicamente nos detendremos / frente al mar. [...] Pero no te detengas. / Nadie puede detenerse ya. / Nadie puede detenerse nunca” (Arenas 1990a: 57, 72). Rafael Bordao en su estudio *La sátira, la ironía y el carnaval literario en Leprosorio (Trilogía poética) de Reinaldo Arenas* y a propósito de la segunda parte, “Morir en junio y con la lengua afuera”, asegura que “la fuga como recurso o como tema recurrente es una obsesión que pertenece a la tradición de la ruptura, ruptura que Arenas instaure en su poesía como reflejo de una ruptura mayor que ha causado ‘la dictadura del proletariado’” (Bordao 2000: 131)⁶⁰⁵.

“Leprosorio” constituye también una ruptura, una “traición” a la visión fundacional del espacio insular y a la mitologización de una revolución fracasada por parte de un sujeto desplazado, ubicuo, furioso que nos muestra un territorio en ruinas, vaciado y persecutor donde la huida (el “éxodo”) y el grito son las únicas salidas posibles. Frente

⁶⁰⁵ La fuga, o la huida, como hemos visto, también fueron constantes en la vida de Reinaldo Arenas: huida de la policía, huida de la noche en el Parque Lenin mientras escribía sus libretas, huida de sí mismo en el exilio y, finalmente, huida de la muerte para terminar sus memorias *Antes que anochezca*. Durante su etapa de prófugo en el año 1974, el autor llevaba consigo una brújula que apuntaba siempre hacia el norte y que simbolizaba de cierto modo su deseo de huir del país: “La brújula, señalando siempre hacia el norte, era como un símbolo; hacia allí tenía que irme yo, hacia el norte; no importaba lo lejos que fuera de aquella Isla, pero siempre hacia el norte, huyendo” (Arenas 2008: 198). Por otro lado, y más allá de una fuga física, el exilio también significó para Arenas una huida: “Para un desterrado no hay ningún sitio donde se pueda vivir; que no existe sitio, porque aquél donde soñamos, donde descubrimos un paisaje, leímos el primer libro, tuvimos la primera aventura amorosa, sigue siendo el lugar soñado: en el exilio uno no es más que un fantasma, una sombra de alguien que nunca llega a alcanzar su completa realidad; yo no existo desde que llegué al exilio; desde entonces comencé a huir de mí mismo (314).

a la ausencia de territorio, la escritura se constituye como lugar desde donde construir ese “yo” desplazado y desde donde visibilizarlo y dotarlo de voz⁶⁰⁶.

Para Roberto Valero, la labor de Arenas fue la de “dinamitero enloquecido: arremeter contra toda autoridad, contra toda tradición o limitación a la libertad” (Valero 1992: 155) y “Leprosorio” contribuye a esta resistencia creadora frente a cualquier imposición o poder represor, frente a una historia unidireccional y mediatizada. El triunfo –como en el último acto de *Persecución*, “El poeta”⁶⁰⁷– es, en definitiva, la palabra: “no partir sin antes decir, dejar, estampar en la eternidad, o donde sea, la verdad sobre la porción de horror que hemos padecido y padecemos [...] nuestro unánime e intransferible grito” (Arenas 1986: 62).

2.5. LA ESCRITURA HERIDA DE JORGE VALLS

El borramiento, la desaparición, es la estrategia desplegada; sostener la memoria, inscribirla en los cuerpos es, entonces, una forma de sobrevivencia.

Sandra Lorenzano, *Escrituras de sobrevivencia*

No hay dónde mirarse, pero tenemos delante nuestra imagen, reflejada en cien rostros lívidos, en cien peles miserables y sórdidos. Ya estamos transformados en los fantasmas que habíamos vislumbrado anoche.

Primo Levi, *Si esto es un hombre*

⁶⁰⁶ De hecho, para el escritor, la escritura representaba la única patria posible: “El exilio parece ser el arduo, humillante y triste precio que deben pagar casi todos los artistas cubanos para poder hacer, o intentar hacer, su obra, su patria. Pues en última instancia la verdadera patria de un escritor es la hoja en blanco...” (Arenas 2001: 31). El final del poema “El otoño me regala una hoja”, fechado en “Ithaca, octubre de 1985” e incluido en *Voluntad de vivir manifestándose*, nos remite a la misma idea: “El otoño me regala una hoja / –una hoja blanca de papel–, / patria infinita del desterrado / donde todas las furias se arremolinan” (Arenas 1989: 108).

⁶⁰⁷ En esta última pieza de la obra, el personaje del poeta va rejuveneciendo a medida que denuncia ante el público todos los horrores que ha tenido que soportar. Sus últimas palabras son “¡Mi triunfo!” (Arenas 1986: 66), en referencia a la posibilidad de decir, a su resistencia verbal frente al silencio.

Jorge Valls Arango, escritor que pasó veinte años y cuarenta días encarcelado como preso político (1964-1984) en diversos establecimientos penitenciarios cubanos (La Cabaña, Guanajay⁶⁰⁸, el Presidio Modelo de Isla de Pinos, el Castillo del Príncipe⁶⁰⁹, el Combinado del Este⁶¹⁰ o la cárcel de Boniato⁶¹¹), creó durante su etapa de cautiverio una obra desgarradora, donde puso en cuestión los límites de la condición humana y reflexionó sobre la experiencia del dolor a través del uso metafórico de la desintegración corporal como representación de la violencia física y psíquica ejercida sobre el hombre en prisión.

Mientras guardaba prisión, Valls publicó los poemarios *Donde estoy no hay luz y está enrejado* (1981) –que analizaremos en este capítulo en profundidad–, *A la paloma nocturna desde mis soledades*, *Hojarasca y otros poemas* (1984) y *Viaje al país de los*

⁶⁰⁸ La cárcel de Guanajay fue utilizada como establecimiento penitenciario para mujeres aunque también fueron trasladados a ella algunos hombres en la década del sesenta y setenta. Valls afirma en su libro de memorias *Veinte años y cuarenta días. Vida en una prisión cubana* (1988) que esta prisión era “la más civilizada en la que habíamos estado” (Valls 1988: 63) y dedica un capítulo en el libro titulado “La tregua en Guanajay”, en relación al periodo en el que estuvo allí entre 1969 y 1970.

⁶⁰⁹ Entre 1970 y 1977 Valls fue trasladado al Príncipe, donde los presos políticos fueron aislados de sus compañeros: “Fueron [los años] más alienantes de todos porque nos aislaron de nuestra gente. Los presos a los que se separa del resto del mundo, crean una cultura para ellos mismos, desarrollan un punto de vista propio. Cuando se nos aisló de los otros presos y, sin embargo, no nos devolvieron al mundo, fue como abandonarnos al poder del espejo: nos convertimos en nuestro propio punto de referencia sin saber si ‘yo soy yo o soy el otro’. Pasamos estos siete años en un lugar solitario, donde se nos aisló del resto del mundo excepto de nosotros mismos y de los guardianes. Taparon las pocas puertas y ventanas que había” (Valls 1988: 73). Este aislamiento provocó en el escritor una pérdida del sentido de la realidad y un desequilibrio debido a la falta de referencias y a la incomunicación: “¿Cómo podíamos conservar el sentido de la realidad si ni siquiera podíamos estar con otros presos?”, afirmaba el escritor en sus memorias (76).

⁶¹⁰ Valls afirma en *Veinte años y cuarenta días* que inauguró junto a otros compañeros la prisión de La Habana “Combinado del este” en 1977. Allí descubrió a “una nueva generación de presos”, jóvenes educados según la consigna de “el hombre nuevo” que se oponían al gobierno o intentaban salir del país: una “generación nueva, creada por el Estado, se rebelaba contra él” (87).

⁶¹¹ Valls relata las pésimas condiciones (infraalimentación, torturas físicas, etc.) en las que los presos políticos vivieron en la cárcel oriental de Boniato, a la que fue destinado durante los últimos años de su condena. La publicación *Of Human Rights* en enero de 1977 sacó a la luz el artículo “The Boniato Massacre: what really happened?”, extraído, a su vez, del *Miami Herald* del 25 de mayo de 1976. Por otro lado, el preso político Armando Valladares, encarcelado de 1960 a 1982, también testimonió sobre su experiencia carcelaria en Boniato en el libro *Prisionero de Castro* (1982) –donde incluye un capítulo titulado “Cárcel de Boniato: relato de una masacre” y una de las cartas clandestinas que el autor envió a su mujer desde esta prisión, en la que se reproduce un plano del calabozo de la cárcel donde se encontraba– y en *El corazón con que vivo* (1980), una recopilación de poemas, cartas, ensayos y cuentos, en la que Valladares introduce el estudio “Boniato (El peor Islote del Gulag del Caribe). Boniato: Anatomía de una prisión” junto a la reproducción de la primera hoja del manuscrito: “De todas las cárceles y campos de concentración de Cuba la más represiva es la cárcel de Boniato, en el extremo oeste de la Isla” (Valladares 1984: 103).

elefantes (1994)⁶¹², así como la pieza teatral *Los perros jíbaros* (1983). Algunos de sus manuscritos –muchos otros se perdieron o fueron confiscados– realizaron, según sus propias palabras, “el camino de las ratas” (Valls 1984: 96), ya que fueron extraídos clandestinamente de la cárcel y, posteriormente, pudieron llegar al exterior y publicarse.

Antes de ser encarcelado por el régimen castrista en 1964, Valls había luchado como estudiante universitario de Filosofía y Letras contra la dictadura de Fulgencio Batista, a partir del golpe de Estado de 1952 que derrocó el gobierno de Carlos Prío Socarrás. En sus propias palabras: “Me convertí en preso político, primero bajo Batista y luego bajo Castro, porque creía en los principios de la democracia y la dignidad del hombre” (Valls 1988: 11)⁶¹³. Tras la huelga general convocada por los universitarios después del golpe de Batista, Valls fue arrestado en varias ocasiones, y en 1955 participó en la fundación del Directorio Estudiantil Revolucionario junto a José Antonio Echeverría, “una de las organizaciones que libraban lucha armada contra Batista” y cuyos ideales “eran democráticos, cristianos y socialistas, pero no marxistas” (13)⁶¹⁴. Su lucha activa e intelectual contra Batista –“desde la agitación y propaganda al terrorismo, desde la conspiración militar a la actividad clandestina de los sindicatos” (13)– le llevaría a ser

⁶¹² A pesar de que el libro fue publicado en 1996, Valls lo escribió en prisión entre el 16 de noviembre de 1982 y el 23 de febrero de 1983. El Cuban Heritage Collection de la Universidad de Miami posee un ejemplar del mismo en una colección de panfletos de poesía cubana.

⁶¹³ Estas declaraciones son un extracto del ya mencionado libro de memorias *Veinte años y cuarenta días. Vida en una prisión cubana*, traducido al español en 1988 por Ediciones Encuentro, y publicado anteriormente por Americas Watch Committee en 1986 con el título: *Twenty Years and Forty Days. Life in a Cuban Prison*. En el prefacio a la edición americana se comenta que la publicación de Valls “difiere a todo lo que Americas Watch ha publicado anteriormente”, pues ellos publican reportajes que informan “sobre la situación actual de los derechos humanos en los países en que trabajamos” y, debido a que en Cuba no existen “grupos de instructores de derechos humanos” y prohíben “la entrada a instructores extranjeros”, decidieron publicar el testimonio del escritor (5). Unos años antes, en 1983, Americas Watch había publicado un reportaje sobre los presos políticos cubanos, que, sin embargo, no había llegado a ser “tan exhaustivo y documentado” como los que habían realizado en otros países (6). Esta anotación pone en evidencia parte de la dificultad de nuestro trabajo sobre literatura carcelaria de la segunda mitad del siglo XX: la ausencia de datos e información oficiales y la imposibilidad de manejar un corpus textual completo han creado ciertas lagunas en el campo de investigación. Asimismo, el hecho de que no se haya realizado una revisión histórica de los difíciles años del presidio político cubano a partir del triunfo revolucionario ha dificultado también el desarrollo del trabajo.

⁶¹⁴ La Universidad, al igual que en los años treinta, se convirtió en un foco combativo contra el nuevo dictador: “La Universidad de La Habana [...] indujo a la gente a la resistencia. La Constitución decía que cuando los derechos básicos son violados, el pueblo tiene derecho a resistirse. Nosotros éramos el pueblo y resistíamos” (12).

perseguido, torturado y encarcelado, y se vio obligado a exiliarse a México en 1954 y en 1958. Valls regresó a Cuba de su segundo exilio el 21 de enero de 1959, desconfiado de que Castro y sus hombres respetaran “los derechos del individuo”. Su posicionamiento en contra del nuevo gobierno revolucionario, así como su declaración judicial a favor de su compañero Marcos Rodríguez, provocó su arresto el 8 de mayo de 1964⁶¹⁵. Fue conducido al Cuartel General de la Seguridad del Estado, “Villa Marista”⁶¹⁶, interrogado en varias ocasiones⁶¹⁷, y, tras un juicio a puerta cerrada, finalmente fue condenado a veinte años de prisión⁶¹⁸.

Cristina Cabezas, la que se convirtió en compañera de Jorge Valls durante su encierro, también fue perseguida y encarcelada en 1965 en la prisión de mujeres de Guanajay y, posteriormente, en la granja penitenciaria “América Libre”. Periodista de profesión, Cabezas, tras vivir escondida durante varios meses después del arresto de Valls, fue detenida y “acusada de falsificar documentos para ayudar a algunas personas a escapar del país y fue sentenciada a seis años de prisión” (37). Según el testimonio del poeta, aunque se conocieron en 1960, lograron verse en 1969 en Guanajay y en aquellas “dos horas de visita”, cuenta Valls, “nos hicimos novios” (70-71). El autor dedicó parte de su testimonio a hablar de la prisión política de las mujeres, también insultadas y

⁶¹⁵ Marcos Rodríguez había trabajado con él “en actividades revolucionarias”, y “fue procesado porque, supuestamente, había entregado algunos estudiantes universitarios a la policía de Batista, llevándolos a la muerte” (15). Valls creyó en su inocencia y participó como testigo en un juicio que consideró “una parodia”; finalmente su amigo de veinticinco años fue fusilado el 25 de abril de 1964.

⁶¹⁶ En ese mismo lugar sería encerrado años más tarde Heberto Padilla, quien en su libro *La mala memoria* describe la antigua residencia de los “Hermanos Maristas” poniendo de relieve el contraste entre el exterior y el interior de la misma: “Por fuera es el lugar más plácido y agradable que pueda contemplarse; por dentro es un laberinto de pasillos y escaleras, con celdas consecutivas como un remedo de las prisiones medievales” (Padilla 1989: 149).

⁶¹⁷ Valls relataría que, tras su arresto, los interrogadores le instaron a que firmara una lista de cargos en su contra y a que se retractara de su comportamiento, pero él nunca llevó a cabo esta acción. Asimismo, –había sido arrestado cuatro veces desde 1960 en la Seguridad del Estado–, en su testimonio narró las distintas técnicas de “despersonalización” que se empleaban contra los detenidos en aquellas celdas: la desestabilización temporal, la repetición constante de preguntas, la prohibición de dormir, además de las golpizas y torturas. Para Valls, aquel que entraba en aquel lugar “tiene muy claro que no volverá a ser el mismo” (Valls 1988: 22).

⁶¹⁸ Su juicio fue celebrado en una habitación de La Cabaña y a puerta cerrada, y en él se le “acusaba de dirigir varias organizaciones antigubernamentales y de actividades ‘contra los poderes del Estado’” (39). En realidad, el único cargo del que se le podía acusar era de su negativa a alistarse en el servicio militar, lo que, según sus declaraciones, le hubiera llevado solamente a tres años de cárcel.

golpeadas brutalmente, y en las que observó una transformación física por la experiencia presidiaria⁶¹⁹:

Observábamos con dolor los cambios que se habían producido en ellas y que no podíamos percibir en nosotros mismos. Una mujer que vino a prisión joven, casi una niña, se presentaba ante nosotros tres años más tarde con pelo gris y la piel tan arrugada como una pasa [...] Cristina sufrió muchas palizas en la cárcel, tanto por parte de los guardias como de las celadoras. Tenía la nariz y el pómulo rotos, y una operación chapucera la había dejado unos dolores de cabeza que la seguirían paralizando durante muchos años. (71)

Tras su salida de prisión, Cristina Cabezas se unió a la campaña internacional organizada para la conseguir la libertad del escritor, en la que los distintos PEN Clubs europeos (Francia, Londres, Suecia) y Amnistía Internacional apoyaban y exigían su liberación⁶²⁰. Finalmente, Valls salió de prisión en 1984, cuarenta días después de cumplir su condena⁶²¹.

⁶¹⁹ El presidio de mujeres durante la época posrevolucionaria no ha sido literariamente tan fecundo como el de hombres; sin embargo, podemos señalar algunos libros publicados por escritoras presas: *La verdad sobre presidio político de mujeres en la Cuba castrista* (1986) editado por Revista Ideal, *Ecoute, Fidel* (1987) de Martha Frayde –quien editaba en Madrid el *Boletín del Comité Cubano de Derechos Humanos–*, *Dios en las cárceles de Cuba* (2001) de María Elena Cruz Varela, *Diary of a survivor: nineteen years in a Cuban women's prison* (1995) de Ana Rodríguez y Glenn Garvin. Por otro lado, también encontramos otras autoras que, aunque no fueron encarceladas, escribieron sobre la prisión. Es el caso de Rosario Hiriart, quien ha escrito en el exilio diversos textos sobre el presidio político cubano; destacamos su artículo “Cuba, la Isla-cárcel” y *La última película* (1991) –relato inédito sobre el presidio de mujeres– y *Prisionero político desconocido* (2006) –fragmentos en prosa poética a propósito de la escultura de título homónimo de Roberto Estopiñán–. También destacamos a Thelvia Marín –con el libro sobre el Presidio Modelo de Isla de Pinos *Condenados: del presidio a la vida* (1976)– y a Mireya Robles –con *Combinado del Este* (2010)–. Por su parte, Agnieszka Hernández, autora cubana que reside en la isla, ha escrito prosa de ficción sobre el presidio de mujeres; sobresalen algunos de los cuentos de *Sol negro* (2010) y su libro *San Lunes. Panóptico en dos estaciones* (2009).

⁶²⁰ El 22 de agosto de 1983 el Consejo de Bellas Artes de Rotterdam le envió una carta a la mujer de Valls anunciándole que le habían concedido a su marido el Premio de Poesía Internacional de Rotterdam –con una dotación de 10.000 florines holandeses–, que fue publicada en el *Correo de los Andes* de marzo-abril de 1984 bajo el título “Poesía encarcelada”: “Desde 1970 el Festival es un evento anual del Consejo de Bellas Artes de Rotterdam [...] La precondition para la adjudicación del premio es que el poeta o poetisa se encuentre en serias dificultades políticas por razón de su trabajo literario. La apreciación del trabajo será expresada en dinero para darle a él o ella fortaleza no solo moral sino material. [...] Como verá en el artículo, Poesía Internacional es un festival libre de valores políticos. [...] Querida Señora Christina Cabezas de Valls, esperamos sinceramente que a usted le sea posible aceptar el Premio de Poesía Internacional en nombre de su esposo. Si hay algo que pudiéramos hacer por él, le rogamos que nos lo haga saber (75).

⁶²¹ Tras su excarcelación, salieron publicadas algunas traducciones de sus poemas. En *The American Poetry Review* (May/June 1986), James Maraniss publicó al inglés varios poemas de *Donde estoy no hay luz y está enrejado* (29). Asimismo en el *Index on Censorship* de 1984 publicó un artículo con la biografía de Valls y la traducción de algunos de los poemas de *A la paloma nocturna*. Por otro lado, *The Washington Post* publicó el 26 de mayo de 1985 una entrevista al escritor en la que este declaraba “After

2.5.1. Vida y experiencia carcelaria en el presidio político cubano. Trabajo forzado, resistencia y deshumanización

En primer lugar, debemos señalar que el testimonio ha sido uno de los géneros más utilizados en Cuba para dar cuenta de la experiencia carcelaria; Rafael E. Saumell en diversos artículos –“El otro testimonio: literatura carcelaria en América Latina” (*Revista Iberoamericana*) y “El testigo problemático: narrativa carcelaria en Cuba” (*Monographic Review*)– profundiza en el uso de este género como medio para transmitir la experiencia carcelaria. Algunos títulos esenciales (aparte de los ya mencionados a lo largo de nuestro estudio) son: *7 años en Cuba* (1977) de Pierre Golendorf –fotógrafo francés acusado de pertenecer a la CIA y encarcelado durante más de tres años–, *Rehenes de Castro* (1995) de Ernesto Díaz Rodríguez, *La mueca de la paloma negra* (1987) de Jorge Ronet, *Tras cautiverio, libertad* (1990) de Luis Bernal Lumpuy, y *UMAP: Una muerte a plazos* (2008) de José Caballero –estos tres últimos, testimonios sobre las UMAP–, *Sedientos de libertad* (2009) de Lázaro J. Abreu, *Los hijos de las tinieblas* (1983) de Emilio J. León, las recopilaciones *El presidio político en Cuba comunista* (1982) y *La muerte se viste de verde* (1982) –donde se aúnan testimonios, cuentos y ensayos–, *50 testimonios urgentes* (1987) de José Carreño, *Cuba y su presidio político* (1994) de Esteban M. Beruvides, *Cuba: Clamor del silencio. Presidio Político Cubano. Testimonios* (2005) de Amado Rodríguez, *Voces tras las rejas. Testimonios del presidio político actual en Cuba* (2004) de José M. González-Llorente y *La Guachipupa*

20 years in prison, coming into the world is like arriving from another planet. The most notable impression is the loss of a sense of continuous time [...] Prison is a form of living and you lived with the intensity there and fulfilled a role, played a part in life. You can live anywhere. There's joy, pain, anguish, exhaltation wherever you are" (Valls 1985: C3).

tibia. *Memorias del Presidio Político Cubano 1962-1969* (2006) de Alcides A. Núñez Alarcón.

En *Veinte años y cuarenta días*⁶²², Valls realiza un recorrido por las distintas cárceles en las que estuvo prisionero y retrata, con crudeza e incisión, las condiciones en las que vivían los presos políticos en esos establecimientos penitenciarios⁶²³. Una de las imágenes que recoge el testimonio de Valls es el recuerdo que emerge en su memoria de una noche en que, antes de ser encarcelado en La Cabaña en 1964, contempló con un amigo la fortaleza española desde el otro lado de la bahía. El fragmento pone en evidencia el carácter marginal de la prisión y su invisibilidad en el espacio social exterior:

Al principio, me instalaron en una celda estrecha y asquerosa justo al lado de la oficina de entrada. Estaba solo y parecía que no había nadie más alrededor. Ya conocía el castillo pues había ido a visitar a algunos amigos encarcelados. La vieja fortaleza estaba rodeada de mitos y leyendas. Me acordaba de una noche en 1959 cuando un amigo y yo la contemplábamos desde el otro lado de la bahía. El aire, transparente, cortaba la respiración; sin embargo, una pequeña nube, inmóvil y gris, estaba suspendida sobre sus murallas. Mi amigo la señaló y dijo: ‘Esa es la realidad invisible que hay detrás de todo esto. Todo parece claro, pero la nube gris no abandona el lugar. Ahí es donde todas las noches tienen lugares las ejecuciones’. No había transcurrido un mes cuando ese mismo amigo fue fusilado en esa misma fortaleza. (Valls 1988: 24)

Valls relata en su testimonio cómo en La Cabaña los presos políticos dormían hacinados en el suelo en una galería húmeda sin apenas aire y afirma, también, que

⁶²² Incorporo una breve reflexión sobre el testimonio de Valls porque creo que ciertos fragmentos resultan interesantes para la interpretación contextual del poemario *Donde estoy no hay luz y está enrejado*, principalmente aquellos en los que se centra en su vivencia prisionera desde el cuerpo (cuando alude a la carencia de agua o la comida, a la violencia ejercida sobre los prisioneros, etc.).

⁶²³ En algunos de los capítulos del libro, Valls hace referencia directa a otros presos políticos que también escribieron en el presidio o tras su excarcelación, como Ángel Cuadra –figura que retomaremos en el siguiente capítulo–, Huber Matos o Eloy Gutiérrez Menoyo. Valls hace referencia a la falta de atención médica que sufrieron estos dos últimos en su última etapa en La Cabaña (1974-1975) y a la acusación por “conspiración” a la que se vieron sometidos para alargar sus condenas; ambos pertenecieron al grupo de hombres que Fidel Castro nombró para formar el nuevo gobierno pero, debido a sus discrepancias con el nuevo rumbo que tomaba la revolución, fueron condenados a largos años de prisión. Huber Matos publicó el testimonio *Cómo llegó la noche* (2002) y Gutiérrez Menoyo *El radarista* (1985), un cuento escrito desde la cárcel y dedicado a su hija.

estaban malnutridos, carecían de agua y de un servicio médico adecuado⁶²⁴. La suciedad y falta de higiene formaban parte de la cotidianeidad carcelaria. Valls hace referencia también a la escasez de comida, que afectaba a la fisicidad del preso y a su estado mental. En 1969 vivió en La Cabaña un periodo caracterizado “por el hambre insoportable de los primeros meses. La cantidad de comida que nos daban era tan escasa que a los pocos días de llegar estábamos sentados, mirándonos unos a otros, en un terrible estado de ansiedad” (58)⁶²⁵. A las condiciones terribles en las que vivían los presos políticos, se unían los trabajos forzados a los que se vieron sometidos en algunos establecimientos como el Presidio Modelo, así como las frecuentes golpizas ejecutadas con “brutalidad irracional” (49). Además de los apaleamientos recibidos por los superiores, muchos presidiarios se autolesionaban para evitar trabajar. Las mutilaciones fueron muy comunes durante esos años y, como posteriormente veremos, serán un elemento clave en la corporalidad desarticulada que nos presenta la voz poética de *Donde estoy no hay luz y está enrejado*:

En el tiempo que estuvimos allí, varios presos quedaron mutilados. Unos perdieron una pierna, otros un ojo o una oreja. Los presos empezaron a autolesionarse. Uno se dejó picar por abejas hasta que se le hinchó todo el

⁶²⁴ Según el testimonio de Valls, en cada una de las galerías de La Cabaña vivían trescientos cuatro presos que “no cabían juntos, por lo que unos tenían que estar de pie mientras otros se metían en los nichos de las camas” [...] “había un hedor en el aire del que no podíamos escapar a menos que dejásemos de respirar; nuestro sudor ya no era líquido, sino una sustancia pegajosa que nosotros mismos encontrábamos desagradable. El sonido de trescientos cuatro voces era como un rugido profundo. Los cuerpos se retorcían inútilmente buscando una postura en la que fuera posible estirarse” (29, 34). Este fragmento nos recuerda ciertas partes de la autobiografía de Reinaldo Arenas *Antes que anochezca*, donde el escritor rememora también sus días en el Castillo del Morro en medio de la inmundicia y el ruido. La reducción del hombre a sus más bajos instintos y a su condición más animal en estas circunstancias se proyectará literariamente en el poemario de Valls *Donde estoy no hay luz y está enrejado*.

⁶²⁵ Asimismo, el escritor alude a distintas huelgas de hambre llevadas a cabo en prisión (especialmente en ese año de 1969), que convirtieron a los hombres prisioneros en cuerpos rígidos, paralizados, cadavéricos y sin control, y que los presidiarios realizaban para reivindicar sus derechos –“comida, atención médica, visitas y correo” (66)–. El escritor comenta el conocido caso de Pedro Luis Boitel, quien murió en El Príncipe a causa de la inanición: “Tumbado en la cama se fue quedando en los huesos. Al poco tiempo era un esqueleto cubierto de piel. Su cama estaba al lado de la mía y yo no podía entenderle. Sentía que debía hacer algo, pero no sabía el qué” (78). El conjunto de carencias nutritivas y las condiciones adversas provocaron que muchos presos cayeran enfermos: “Era como si nuestros cuerpos se negaran a realizar sus funciones naturales y se prepararan para declararse en huelga. Un preso tenía horribles dolores en el abdomen y una diarrea interminable; otro tenía enfermedades de la piel. Más de uno tenía violentas alteraciones de la tensión arterial, y a uno le dio una hipoglucemia” (82).

cuerpo. Otro se inyectó petróleo en la pierna para perderla y no tener que trabajar. Un día, en el campo, oía un hombre que decía que iba a ‘encontrar la forma de salir’. Poco después oí su voz que susurraba tras unas rocas: ‘corta, corta’, decía, ‘no tengas miedo’ [...] Segundos más tarde vi al preso atravesar el campo llevando en la mano, como un trofeo, dos dedos cortados: ‘¡cabo!, un accidente, se me escurrió el machete y me he cortado los dedos’. El cabo le envió al hospital y otro preso le dio una bolsa de papel para sus dedos. (52)⁶²⁶

El trabajo forzado fue uno de los mecanismos disciplinarios llevados a cabo en el Presidio Modelo tras el triunfo de la revolución, al igual que había ocurrido en la década del treinta con los presos comunes, como ya comentamos en el capítulo dedicado a Pablo de la Torriente Brau. Como bien señala Efrén Córdova, la historia del trabajo forzado en Cuba se remonta a los indios y esclavos negros de la Colonia y recorre el siglo XX con las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción)⁶²⁷ y con los planes de trabajo forzoso dirigidos a los presos políticos: el “Plan de Rehabilitación”, el “Plan Morejón” y el “Plan Camilo Cienfuegos” (Córdoba 2001: 246-247). Valls también realizó trabajos forzados en Isla de Pinos; para el escritor, este tipo de actividades, llevadas a cabo con violencia y ensañamiento, convertían al preso en un animal, un cadáver o un fardo alejado definitivamente de su condición humana: “Teníamos que trabajar en canteras y campos; a veces nos llevaban a las ciénagas para sacar troncos hundidos o raíces. En mi grupo teníamos que trabajar como animales en una plantación de tomates. [...] Nos golpeaban a todos sistemáticamente, a unos más y a otros menos” (Valls 1988: 50).

⁶²⁶ Asimismo, en el documental *Nobody listened* (1987) de Néstor Almendros y Jorge Ulla, Eloy Gutiérrez Menoyo –comandante de la revolución de 1959– relata las golpizas y torturas de las que fue testigo en el Presidio Modelo, así como las autolesiones que algunos presidiarios se infligían a sí mismos. Debemos recordar que los cuatro primeros poemas de *Donde estoy no hay luz y está enrejado* –“Tráeme cuerdas de pájaros vertidos”, “Como bestia herida”, “Yo decía esa palabra para crearla del aire” y “Vengo de la plaza de las estrechas caídas”– están fechados en junio y julio de 1967, periodo en el que Valls estuvo en Isla de Pinos. Los siguientes, fechados de mayo a diciembre de 1969 y de enero a Jueves Santo de 1970, debieron de escribirse entre La Cabaña y Guanajay.

⁶²⁷ Enrique Ros traza la historia de estos campos en su estudio *La UMAP: el Gulag castrista* (2004). Además de diversos testimonios, se han publicado algunas narraciones ficcionales sobre estos campos, como los relatos de *Los unos, los otros y el seibo* de Beltrán de Quirós y los de José Mario –publicados en las revistas *Mundo Nuevo* y *Exilio*–, así como la novela *Un ciervo herido* (2002) de Félix Luis Viera.

Según Valls, el preso político durante esos años fue tratado por los superiores como una no-persona –el “no-hombre” o “ex-hombre” al que aludían Pablo de la Torriente y Primo Levi, respectivamente–. Esta falta de humanidad hace que el prisionero sea representado frecuentemente en la literatura carcelaria como un animal o una bestia⁶²⁸. En el testimonio de Valls, encontramos una continua equiparación del preso al animal en ese medio represivo donde el hombre desciende hacia lo más instintivo y miserable de sí mismo: “Niños presos, harapientos, desdentados, que comían en latas viejas como perros, que luchaban contra los soldados y gritaban con sus voces de soprano: ‘¡Políticos, no temáis, os rescataremos!’” (Valls 1988: 64). El preso se convertía, en definitiva, en un “cuerpo político” al que se intentaba reformular, deformar o moldear a cualquier precio: “[Al condenado] no le consideran una persona. Creen que el ser humano es infinitamente moldeable, que se les puede convertir en lo que ellos quieran. Le proporcionan cualquier cosa que estiman necesaria para provocar el comportamiento deseado” (65)⁶²⁹.

Muchos de los presos políticos fueron fusilados –afirma Valls que los presidiarios estaban “acostumbrados a la idea de la muerte” (26) en esa “maquinaria monstruosa determinada a aplastar a cualquiera que se atreviera a disentir” (59)⁶³⁰–, y estas ejecuciones eran escuchadas por sus compañeros, que reconocían cada uno de los

⁶²⁸ Analizaremos posteriormente esta importancia zoomórfica en la poesía de Valls de *Donde estoy no hay luz y está enrejado*.

⁶²⁹ A pesar de ello, asegura Valls, el hombre siguió estableciendo lazos de solidaridad con su semejante, el único que podía llegar a comprender y entender en profundidad su dolor: “No importa que las condiciones del lugar donde uno vive sean más o menos malas, el verdadero entorno de un hombre lo componen sus compañeros. En la cárcel se fragua un vínculo humano único. Nadie nos ha visto tan humillados e impotentes, ni siquiera nuestros padres; pero nadie ha tenido una capacidad semejante para consolarnos con una palabra, una actitud o la mera presencia física. Nadie ha estado jamás tan íntimamente unido como dos presos. Son dos hombres que caminan juntos a través del horror y la muerte, sabiendo que están juntos” (41).

⁶³⁰ El escritor asimila el miedo creciente en los presos ante esta despiadada aniquilación al “pánico de los animales al notar que va a estallar una tormenta” (59). Como se reconoce en el prólogo al libro, el historiador Hugh Thomas afirmó que ‘el número total de ejecutados por la Revolución alcanzado a principios de 1961 fue, probablemente, de 2000 y, quizá 5000 hacia 1970’. No hay ningún informe disponible que indique cuántos de ellos fueron ejecutados por delitos violentos y cuántos por una oposición pacífica” (10).

sonidos de la espeluznante escena. Valls retrata con todo detalle, y a través del uso de una “memoria sensible”⁶³¹, la percepción de dichos sonidos durante estos fusilamientos, contraponiéndolos, a un mismo tiempo, a las reacciones verbales y no verbales de los penados⁶³²:

La noche no era el momento de descanso. Por el contrario, era cuando empezaban los horrores. Alrededor de las nueve comenzaban las ejecuciones en el foso que había detrás de la galería, al otro lado de la reja. Aunque desde mi galería no podíamos ver los fusilamientos, podíamos oír los sonidos más ligeros. La tranquilidad de la noche y el eco del foso los hacían aún más audibles.

Sabíamos con exactitud cuándo se encendía la luz. Oíamos venir al pelotón, desfilando, y al coche que traía a los condenados cuando se detenía. Luego estaba el sonido de una puerta que se abría y pasos en la noche. Oíamos cuándo les ataban al poste, sus últimos gritos, la orden de fuego, la andanada y, finalmente, el ruido de los tiros desvaneciéndose; luego, la retirada del pelotón y el traslado de los cuerpos. El último ruido eran los chillidos de las aves nocturnas que venían a picotear los trozos de carne que todavía colgaban del poste y de la pared.

Después del toque de silencio estaba terminantemente prohibido hablar, pero los presos gruñían, jadeaban, mascullaban maldiciones, etc. Alguno rezaba durante todo el tiempo que duraba la ejecución. Esto se repetía casi todas las noches, y generalmente fusilaban a un grupo entero, lo que alargaba mucho la sesión. Unas veces sucedía a medianoche, otras, entre las tres y las cuatro de la madrugada.

Al amanecer los presos bramaban de desprecio e impotencia. Alguno maldecía incluso contra el aire y nos liábamos en peleas unos contra otros a la menor provocación. Teníamos que mordernos los labios con fuerza una y otra vez, y que rezar pidiendo ayuda para continuar en este pozo de miseria sin que nuestro cerebro estallara y sin odiarnos a nosotros mismos. (32-33)

Valls perteneció al grupo de los presos políticos llamados “plantados”, aquellos que no se insertaron en los planes de reeducación o adoctrinamiento que el gobierno puso en marcha durante esos años para los presos políticos⁶³³. Aquellos que aceptaban el “plan”,

⁶³¹ Recordemos que este mismo proceso de descripción “sensible” operaba en el libro de *Presidio Modelo* de Pablo de la Torriente Brau.

⁶³² En el documental *Nobody listened*, Valls también relata su paso por La Cabaña y la escucha de los fusilamientos desde las celdas. Asimismo, en *Veinte años y cuarenta días* narra cómo, al salir de esta prisión y ser trasladado a Isla de Pinos, pudo observar junto a sus compañeros ese “foso de ejecución, iluminado para que pudiéramos ver el poste donde ataban a los condenados” (41-42).

⁶³³ Los “plantados” llevaron el uniforme amarillo del ejército de Batista –a diferencia del uniforme azul de los presos comunes– en el que se inscribían distintas “P” que los identificaban. *Of Human Rights* introdujo en su número de otoño de 1977 el artículo “The Yellow Uniforms of Cuba” –publicado, a su

a cambio de retractarse públicamente de su actuación o pensamiento antigubernamental⁶³⁴, veían mejoradas sus condiciones de vida en el presidio e incluso podían conseguir de forma acelerada la libertad; eran trasladados a otras galeras con mejores condiciones, llevaban un uniforme distinto –el de color azul de los presos comunes–, colaboraban “con los guardianes en el mantenimiento del orden” y daban y recibían conferencias en torno a sus “nuevas ‘convicciones’” (35). Sin embargo, según el testimonio del escritor, los presos que ingresaban en estos planes reeducativos no siempre obtenían la reducción de condena prometida, “eran humillados y denigrados constantemente” (61), e, incluso, podían llegar a sufrir trastornos psíquicos ya que habían renunciado a su propia identidad al afirmar ser “otro” –dentro de ese proceso de “reformulación”– ante los ojos del gobierno: “Los utilizaban contra sus propios compañeros. Les asignaban los papeles más ridículos, como si estuvieran en una obra de teatro en la que tuvieran que decir lo peor sobre sus antiguos amigos; pasaban los días cantando y riéndose del hambre y las palizas que soportábamos” (61). El término “plantado” fue tomado “del habla de los campesinos cubanos” y “significaba ‘los que se mantienen en sus trece’” (62)⁶³⁵. La resistencia del preso político “plantado” frente a un poder que intentaba reeducarlo o remodelarlo, provocó que muchos de ellos fueran

vez, en *Worldview* enero-febrero 1977–, que hacía referencia a este uniforme, utilizado primero como marca o estigma para el preso político “plantado”, aunque posteriormente se convirtió en un símbolo de libertad.

⁶³⁴ Recordemos que el conocido “caso Padilla” terminó con la retractación pública del escritor por sus escritos antigubernamentales. Asimismo, también Reinaldo Arenas relata en su autobiografía *Antes que anochezca* cómo, tras numerosos interrogatorios, finalmente redactó una confesión en la que “renegaba de toda su vida” y prometía integrarse al “carro de la Revolución” (Arenas 2008: 229).

⁶³⁵ Valls narra que en 1968, cuando había regresado nuevamente a La Cabaña después de un tiempo en Isla de Pinos, se obligó a los “plantados” a cambiarse de uniforme y aceptar el azul de los otros –los comunes y los del plan de reeducación– y que aquellos, al negarse, estuvieron un tiempo sin ropa, desposeídos de cualquier objeto material, como “trogloditas desnudos en una caverna del siglo XX”: Pasamos meses sin ropa. El invierno se metía entre los barrotes de la reja de atrás y no había nada que pudiéramos utilizar para calentarnos o calentar el suelo en el que nos tumbábamos. Empecé a practicar algo de yoga para controlar mis temblores, pero aún no podía dormir. Nos daban una tira de papel higiénico al día (unos cincuenta centímetros), aunque casi siempre teníamos que pedirlo. Nos prohibieron las visitas, el correo (tanto enviarlo como recibirlo), la luz del sol, libros o cualquier material impreso, contacto con otras galerías, etc. Solo nos prestaban atención médica en casos de emergencia. No teníamos ropa, ni mobiliario, ningún tipo de objeto personal” (62).

maltratados y sometidos a unas condiciones de vida infrahumanas: “En algunos lugares habían controlado a los presos con llaves de judo o los golpeaban hasta dejarlos sin sentido. [...] Estaban desnudos, sin afeitar, hambrientos, magullados” (64)⁶³⁶. Dos novelas cubanas, *Perromundo* (1971) de Carlos Alberto Montaner y *Plantado* (1981) de Hilda Perera, muestran el enfrentamiento de los presos “plantados” ante un sistema que intenta controlarlos y modelarlos sin éxito⁶³⁷.

En el breve ensayo “Reflexión tras las rejas”⁶³⁸, insertado en *Ecos de las prisiones de Castro* (1985) –libro que recopila distintos poemas escritos por presos políticos⁶³⁹–, Valls realiza una crítica a los medios y condiciones del presidio político cubano. Armando Yong Martínez, el recopilador del conjunto, relata en la introducción que la idea de publicar los poemas se realizó “a raíz de la huelga que comenzaron los presos políticos cumplidos, exigiéndole al régimen comunista la libertad que les correspondía” (1985: 5). Yong Martínez expresó a sus compañeros su proyecto y poco a poco le fueron

⁶³⁶ El plan de reeducación fue sustituido por el “plan progresivo”, a través del cual el preso, si trabajaba, podía ser liberado: “Este plan era distinto a los ‘planes de reeducación’ anteriores, donde se pretendía que el preso confesara y representara el papel del converso, a cambio de algún alivio y la promesa de la libertad. En cambio, este era un plan de ‘compra tu libertad con tu trabajo’, o por lo menos eso era lo que decían. Si un preso estaba dispuesto a trabajar y producir podría, ‘posiblemente’, ser liberado” (72).

⁶³⁷ El personaje de la novela de Montaner, Ernesto Carrillo concibe la negación como la única forma de enfrentarse a la vida, el único rastro humano que le queda: “Rebelarme cada vez que pueda. Gritar que no a las arbitrariedades. Negarme a las maniobras de enajenación. Proteger mi dignidad de ser humano contra todas las tentativas de ultrajarla. Sentirme vivo en el acto de la rebelión sistemática. Proclamar el luzbelismo como forma de vida, o de muerte, si llegara el caso. [...] De hombre solo me queda la resistencia. La voluntad para negarme. El no apretado entre las mandíbulas. Lo demás se ha ido” (Montaner 1974: 41-42, 241). Hilda Perera, por su parte, también recrea la vida de un presidiario “plantado” en su novela, basada, según la propia autora, “en hechos reales que me han sido narrados por ex presos políticos cubanos o familiares de los que aún guardan prisión (Perera 1981: 7); el personaje de José Raúl, al igual que el de Ernesto Carrillo en *Perromundo*, se niega a “cuadrarse” –“aceptar el plan de rehabilitación propuesto por Fidel” (44)– y defiende su rebeldía hasta el final de su cautiverio. En un fragmento de *Plantado* se hace referencia explícita al escritor Jorge Valls y a su resistencia frente al trabajo forzado en Isla de Pinos: “Otros, como el poeta Jorge Valls Arango, que solía dar clases y conferencias en el sexto piso de la circular cuatro, resistían el trabajo heroicamente. Daba lástima verlo llegar cada atardecer desfallecido de hambre y de cansancio, los ojos rebeldes, y sin decir palabra” (53).

⁶³⁸ A pesar de que el libro se publicó en 1985, Valls escribió el ensayo cuando todavía se encontraba en la prisión de Boniato, llamada también “Boniatico”, pues su nombre aparece en la lista de los presos políticos de la “Prisión Boniato” (Yong 1985: 8-9). El libro también incluye un plano de la “tétrica prisión” del Oriente de Cuba, que consta de cuarenta celdas dispuestas en dos líneas horizontales.

⁶³⁹ En el libro se incluyeron dos poemas de Valls: “Balada del abortado”, fechado el 11 de enero de 1983 y extraído del poemario *Viaje al país de los elefantes*, y “Junto al mar”, fechado el 9 de octubre de 1983 y extraído de *Encuentro*.

llegando “poesías en papelitos con letras diminutas” a la celda: “algunas bien elaboradas, otras, quizás, carentes de un verdadero valor literario, pero son un testimonio viviente de las penas y horrores sufridos por hombres solitarios, cuya única compañía son sus recuerdos” (5-6). En el libro se incluyen diferentes collages elaborados con fragmentos de los manuscritos de estas composiciones, que el autor y recopilador finalmente pudo sacar cuando fue liberado: “Los papelitos se fueron amontonando y el cuidado de los mismos era ya un problema. Nuestras celdas eran pequeñas, con paredes desnudas, vacías y con nuestras únicas pertenencias: un jarro, un plato, una cuchara. Todo esto hacía difícil esconderlo y, más aún, salvarlos de las tres o cuatro requisas personales que nos hacían. Tuve suerte y ellos me acompañaron en mi viaje hacia la libertad” (6).

Jorge Valls asegura en el ensayo incluido en la recopilación que el preso político cubano fue doblegado sin límite a la tortura física y psíquica, reducido a la categoría de no-hombre, convertido en un animal, despojado de cualquier elemento material; un ser, en definitiva, al que podía infligírsele “cualquier mal, hasta la muerte” (Yong 1985: 18)⁶⁴⁰. En este sentido, nos encontramos muy cerca de la concepción del filósofo italiano Giorgio Agamben en *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, donde el pensador italiano, como ya comentamos en la introducción, utiliza el concepto de “hombre sagrado” para referirse al hombre al que cualquiera puede dar muerte impunemente y cuya vida carece de valor: “la vida eliminable e insacrificable del homo sacer, en la que se funda el poder soberano” (Agamben 1998: 179). Valls argumenta que los castigos físicos impuestos con violencia y sadismo en la cárcel formaban parte de una dinámica activada contra los presos políticos, considerados un “estigma” para la

⁶⁴⁰ La tortura y los distintos mecanismos de despersonalización ejercidos en la prisión a los que alude Valls en su ensayo, se proyectarán en su obra poética a través del uso de distintas imágenes que asimilan el hombre al animal o al desecho, y de la representación de un cuerpo fragmentado, roto o aniquilado.

sociedad y para la esfera de poder que los condenaba y excluía, invisibilizándolos, reduciéndolos a cuerpos mecánicos o a animales domesticables⁶⁴¹:

El preso político cumple dos oficios para el gobierno cubano. 1) El de chivo expiatorio y 2) el de cobayo en un proceso de despersonalización. [...]

Deben ser marginados, vigilados, mantenidos bajo constante acoso, y en cualquier situación que requiera arbitrio, por supuesto, se fallará contra él. Se consideran seres malditos, nocivos, cuerpos extraños a la sociedad, a quienes se mantiene vivos (aunque no lo agradecen), pero se piensa que su extinción será un bien para todos. No obstante, ni se les mata, ni se les expulsa. Mientras se tienen en la sociedad, vivos y visibles, estos seres, que son los malos, los demás pueden sentirse seguros de ser los buenos, y cuando quieren cometer una canallada, la realizan contra los presos políticos, sus familiares o los que van a ser presos políticos, así la canallada no es más que un “acto de justicia”, se dignifica por haberse cometido contra un malo. [...] Se capturan en todos los medios y se practica con ellos desde la muerte hasta todo tipo de tortura [...] Los jóvenes tienen que acostumbrarse a matar, reprimir o torturar a estos tan inútiles animales. (Yong 1985: 15-16)

Por otro lado, el escritor explicita los distintos mecanismos de anulación identitaria a los que los presos eran sometidos en la cárcel⁶⁴²: la incomunicación⁶⁴³ –tanto con el medio exterior como dentro de la prisión–, la sustracción de cualquier elemento que les

⁶⁴¹ Según el testimonio del autor, esta exclusión social se debía a que los presidiarios “no estábamos derrotados moralmente y, en cierto modo, representábamos una amenaza para el régimen. Éramos el sector político más consciente de la población. Éramos tantos que prácticamente todas las familias de Cuba tenían algún tipo de relación con alguien que estaba en prisión” (53). Valls comenta que los presos políticos parecían no existir en el espacio exterior y que la posición marginal de la cárcel los excluía de cualquier debate público: “Durante años parecía como si no existiéramos para el mundo exterior. Leíamos noticias del periódico sobre los esfuerzos de Gobierno cubano en favor de los presos políticos de otros países y cómo, gracias a las actividades de ciertas organizaciones internacionales, se daba la libertad a algún preso de vez en cuando. El gobierno cubano estaba muy interesado en todas las comisiones relativas a los derechos humanos. Esto no parecía afectar a nuestra situación; quizá, ya que no podían negar que fuéramos presos, negaban que fuéramos humanos” (70).

⁶⁴² “Hace falta un laboratorio para ensayar todas las técnicas posibles de despersonalización: la reducción del hombre a ser no pensante ni decidente, puro animal de reacción... Esto constituye la parte más dolorosa de un proceso de tortura y destrucción síquica y fisiológica a que son sometidos por porciones los presos políticos. Esto se realiza por tres procedimientos combinados: 1) Pérdida de los puntos de conexión y referencia de la conciencia activa. 2) Despojo sistemático de toda producción autógena y 3) Desestabilización por estado permanente de sobresalto” (16).

⁶⁴³ “Por la primera los presos políticos son incomunicados de sus vínculos sociales afectivos. [...] Por último, se les colocará en celdas aisladas donde toda relación se reduzca a lo ocasional e instantáneo o se anula por completo. Se supone que el tratamiento de celda incomunicada produce enajenación visible a las pocas semanas. Nosotros llevamos más de tres años. Se les impide la correspondencia. Se les quitan los libros, cartas o fotografías. Se les impide percibir adecuadamente los ciclos horarios, sol, etc. Al cabo de un tiempo en celda tapiada el preso es un animal sin presente ni futuro que no habla porque no hay vida social y que solo puede recordar o elucubrar soliloquios. No tiene puntos de referencia reales sobre los que apoyar el pensamiento. Está impedido de toda iniciativa” (16-17).

permitiera crear⁶⁴⁴, y el constante desequilibrio padecido ante lo inesperado –requisas, alteraciones de comidas y horarios, etc.–:

El preso es un animal semidesnudo, que se vale como el animal, de su propio cuerpo para cumplir las funciones elementales, pero no habla apenas, no puede caminar, no ve el sol. El aire lo recibe estorbado por paredes y planchas metálicas. Su fisiología se reduce al mínimo: comer, bañarse, excretar. Se deforma, se anquilosa y se deteriora prematuramente. No obstante, esto es solo una parte del proceso. El preso ha de estar siempre esperando una agresión o una perturbación desquiciadora. Falta de agua en el momento en que la necesita, alteración de la comida que lo obliga a quedarse sin comer, requisa en la que lo van a revolver por donde menos se imagina, traslado, presencia amenazadora o prácticamente agresiva de la guarnición so cualquier pretexto. El preso vive siempre bajo amenaza y en perenne sobresalto. Así, el pensamiento se obliga a fijarse con intensidad morbosa en si hay agua o no, si se come o no, ¿qué me van a quitar? ¿qué me van a hacer? ¿cuál es el próximo número en variedades perpetuas? ¿cuándo me llevarán a Seguridad para un nuevo enredo, torturas, etc.? ¿cuándo me matarán y cómo? Apartados de todo y de todos como estamos, cualquier cosa puede ocurrirnos –y de hecho nos ocurre– sin que podamos decírselo a nadie, ni a nosotros mismos. (16-17)⁶⁴⁵

Estos mecanismos de despersonalización a los que se vio doblegado el presidiario sin remedio convirtieron la vida en la cárcel en una vivencia extrema a la que se sobrevivía o por la que se desfallecía y donde, según el escritor, “la única liberación garantizada para un tormento interminable es la locura o la muerte. El preso vive en una lucha constante contra la locura o el suicidio, lucha de la que nunca sale como vencedor absoluto” (Valls 1988: 65-66)⁶⁴⁶.

⁶⁴⁴ “Pero ahí no queda. Se le quita todo lo que intelectualmente pueda ser producido por él: escrito, obras de arte o artesanía, hasta un cordel tejido. Todo lo que el preso produce está condenado a perderse” (17). Esta será una de las principales características de la literatura carcelaria escrita dentro de la prisión: la dificultad para llevar a cabo la creación está unida al hecho de que lo escrito clandestinamente puede fácilmente perderse y desaparecer.

⁶⁴⁵ Estos mismos mecanismos de anulación y despersonalización se llevaron a cabo en otros presidios de América Latina como en Uruguay, Chile o Argentina bajo las diversas dictaduras que asolaron dichos países en los años setenta y ochenta. Libros como *Memorias del calabozo* (1987-1988) de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro dan cuenta de ello.

⁶⁴⁶ La muerte representó para el preso una forma de liberación dentro de ese espacio mísero y abyecto. El propio Valls afirma en su testimonio que sintió cierta inclinación hacia la muerte en alguna ocasión y narra el suicidio de alguno de sus compañeros: “Yo miraba mi cuchilla de afeitar preguntándome una y otra vez si era mejor hacerlo esta noche o podría esperar a mañana” (Valls 1988: 79).

2.5.2. Palabra y creación en el presidio cubano

A pesar de que el presidio político cubano se constituyó como un “espacio de muerte”, también es cierto que durante los años setenta y ochenta las actividades culturales y literarias llevadas a cabo dentro de la prisión conformaron un espacio de diálogo y reafirmación humana ante la adversidad y la miseria padecida por el prisionero⁶⁴⁷. La prisión se convirtió, según Valls, en un espacio de liberación, en una “experiencia reconfortante”, pues era “el único lugar en el que un hombre podía mantenerse firme en sus principios” (Valls 1988: 23), “el único ‘territorio libre’ en Cuba, el único lugar donde podías decir lo que quisieras sin temer el arresto” (26). Diarios, revistas, lecciones de filosofía, grupos literarios, representaciones teatrales y concursos formaron parte de ese microcosmos carcelario donde la cultura se erigió como elemento medular de sobrevivencia⁶⁴⁸.

Recordemos que también en los años treinta un grupo de presos políticos –primero en el Príncipe y más tarde en Isla de Pinos– organizaron diversas actividades culturales y políticas en el espacio carcelario, aunque debemos tener en cuenta que las condiciones en que vivieron aquellos fueron bastante más favorables que las de los presos políticos de la era posrevolucionaria. Jorge Valls rememoró en *Veinte años y cuarenta días* su

⁶⁴⁷ Valls menciona en su testimonio las discusiones políticas, sociales o filosóficas que se llevaban a cabo en la prisión de La Cabaña: “Aprovechábamos la hora del patio para nuestras lecciones de filosofía. Durante una hora más o menos podíamos encontrar una litera vacía en alguna de las galerías y nos reuníamos siempre que teníamos una oportunidad para explicar y discutir ideas. En el grupo había un seminarista, varios estudiantes y algunos otros jóvenes. Las discusiones eran una forma de reafirmar nuestra humanidad frente a la brutalidad. Pero las sesiones eran muy irregulares. Un día podía durar dos horas, al día siguiente unos minutos, al otro día nada en absoluto. La mayor parte de las veces la sesión terminaba bruscamente, cuando los guardianes entraban golpeando e hiriendo a los participantes con sus bayonetas. Nos hacían entrar a empujones en nuestras galerías provocando una estampida” (30-31).

⁶⁴⁸ Huber Matos en su testimonio *Cómo llegó la noche* (2002) hace alusión a la revista *Fragua* (Matos 2002: 488), una de las publicaciones clandestinas escritas a mano en el presidio pero de la que no se ha conservado ningún número. Asimismo, Ángel Cuadra también se ha referido en diversas ocasiones al grupo literario *Víspera* que formó junto a otros compañeros en la prisión. Al mismo tiempo que se generó una literatura clandestina dentro de la prisión, como ya apuntamos en el anterior capítulo, durante la década de los años setenta también en el espacio exterior se desarrolló una literatura clandestina, cultivada por escritores como Reinaldo Arenas o Juan Abreu.

estancia en el Presidio Modelo de Isla de Pinos, donde hombres de distintas clases sociales e ideologías se organizaron en lo que el escritor llamó “la república de los presos”. Los presidiarios eligieron a una serie de “comandantes” que los representaban ante los guardianes, fundaron un dispensario con doctores y enfermos presos, celebraron un congreso de estudiantes y otro de trabajadores, y realizaron una activa vida cultural en la prisión:

Publicábamos un diario escrito a mano. Las noticias venían de un diminuto receptor de radio que, o bien entró clandestinamente, o bien fue hecho dentro de la prisión con material muy sencillo (no hay que olvidar que entre nosotros había ingenieros). También escribíamos a mano revistas, cuando conseguíamos papel; algunas, incluso, especializadas en religión o en deportes. De vez en cuando representábamos nuestro propio teatro que iba de espectáculos de variedades a obras cortas que trataban temas heroicos del pasado. Pusimos en escena una obra que era una especie de auto sacramental histórico, (‘La ejecución de los estudiantes en 1871’) con trajes y armas hechas de cartón y pintadas con medicinas robadas. En la prisión había pintores que hubieran podido organizar una impresionante exposición con los cuadros realizados a lápiz. Los campesinos a veces organizaban conciertos de música y recitales de poesía improvisada. Algunas noches presentaban lo que llamaban una “película” sujetando páginas de revista coloreadas delante de una bombilla robada. Ya entrada la noche oíamos al violinista ensayando su última composición, o a algún otro preso tocando un punteado en una guitarra hecha por él mismo. (Valls 1988: 48-49)

Valls aseguraba en sus memorias que fue en el momento en el que le trasladaron al Combinado del Este en 1978 cuando se dio cuenta de que se había estado gestando una “literatura de prisión”, difundida dentro y fuera de la cárcel de manera clandestina⁶⁴⁹:

Nos dimos cuenta de que en la cárcel se había desarrollado un nuevo mundo en estos años, paralelo e independiente de la sociedad cubana oficial, pero más rico y humano. “La literatura de prisión” se convirtió en un género que circulaba tanto entre los presos como en el exterior. Durante años mis amigos y yo habíamos estado sacando de contrabando, fuera de la cárcel, nuestros escritos. Los copiábamos a mano en letra muy pequeña en el papel más fino que podíamos encontrar, los doblábamos, los enrollábamos y los cubríamos con nylon. Las “bolitas” pasaban de mano en mano para salir primero de la

⁶⁴⁹ Todas estas obras se publicaron en editoriales extranjeras, tanto en España como en Estados Unidos. José Carreño en su libro *Cuba: literatura clandestina* (1987) recopila una serie de documentos e imágenes sobre la producción literaria clandestina en las cárceles cubanas de esos años.

galería, después de la prisión y, finalmente, del país. Los presos escribían poesía, historias cortas y muchísimos ensayos de gran calidad; esta literatura clandestina circulaba por todo el país, escrita a mano. Las obras no se reducían a temas políticos ni a propaganda antigubernamental. Por el contrario, intentaban investigar en el alma humana combinando el misticismo religioso con la ironía y el racionalismo. Estaba estrictamente prohibida y cuando las autoridades la encontraban destruían los manuscritos y enviaban tanto a los autores como a los lectores a prisión. (Valls 1988: 88)

Por otro lado, el también escritor y preso político Ángel Cuadra advirtió en su conferencia “La creación literaria en el presidio político cubano”⁶⁵⁰ que una de las peculiaridades de este presidio fue la emergencia dentro del espacio carcelario de “manifestaciones artísticas, el desarrollo de las posibilidades estéticas, la capacidad de derivar el dolor en la dirección de la belleza” (Cuadra 2001: 9), y señaló que en la cárcel existieron dos tipos de acercamiento hacia la literatura: la de aquellos que descubrían en ella un medio para trascender el espacio de la prisión y canalizar dicha experiencia, y la de los que continuaban en su interior la labor creativa iniciada antes de su encierro⁶⁵¹:

Hombres de luchas, de inquietudes políticas, ajenos al quehacer artístico, descubrieron de pronto una veta, no advertida antes, en el plano de su sensibilidad, y echaron a andar por ella. Otros, los menos, ya venían andando, pero allí, entre rejas, aceleraron el paso. [...]

Estos hombres hicieron poemas, produjeron canciones, abordaron el cuento, el teatro y el ensayo: y con medios precarios, incursionaron en el difícil mundo de la pintura. Además, hicieron artesanía sin medios propios para esta labor: y dieron y recibieron clases, conferencias, lecturas en grupo; estudiaron idiomas, psicología, filosofía, literatura. Muchas veces sin libros, recibiendo el aporte de lo que sabían y se intercambiaban los unos a los otros. [...] A veces organizábamos entre nosotros concursos literarios y artísticos. Y asombraba, a quienes éramos miembros del jurado, la producción considerable de poemas, cuentos, ensayos, pintura que se presentaba para nuestros concursos. [...] Y era cuestión entonces de ponerse a meditar si el arte, la literatura, es producto de una vocación a la que venimos convocados en la vida como destino y misión, o si es posible que resulte de una canalización psicológica como purga aliviadora de la comprensión interior [...] Mucho de lo que escribimos lo perdimos en las frecuentes requisas que practicaban las autoridades de los centros carcelarios, escasos de papel y lápiz y sin acceso a fuentes de información. (10-11)

⁶⁵⁰ El ejemplar que he manejado de esta conferencia pude encontrarlo como panfleto en el Cuban Heritage Collection. Sin embargo, el ensayo fue publicado también en *Círculo. Revista de Cultura*, Vol. XXX, 2001.

⁶⁵¹ A este segundo grupo pertenecerían tanto Jorge Valls como el propio Ángel Cuadra.

Cuadra alega en su ensayo que la poesía fue el género literario que mayoritariamente se cultivó en la prisión debido a su pequeño formato y a la urgencia con que muchos presidiarios se enfrentaron a la página en blanco. La palabra poética se convirtió en el instrumento necesario para transmutar el sufrimiento de la experiencia carcelaria en canto lírico, para “decir” ante el mundo y derogar el silencio al que se habían visto sometidos⁶⁵²:

Este elemento de la palabra es el que sirve directamente para la comunicación más directa con los demás; el más idóneo para explicarse uno mismo y lo de uno; y también para explicar lo de los otros. Tanto lo que avizora en el mundo exterior, como en su mundo interno, el poeta lo dice (o lo revela) para todos. Él es el “decidor”, el que expone, el que transmite. Es su necesidad y su misión vital.

El hombre preso, en su incomunicación con el mundo de las relaciones humanas usuales, siente la necesidad de explicarse y de explicar; la imperiosa urgencia de la comunicación: necesita decir. Se sabe con la razón, la de su causa política; y esa razón apresada en la incomunicación quiere gritarla, transmitirla para el mundo, donde nadie sabe de él, donde nadie lo escucha.

La palabra, entonces, es su herramienta inmediata. Y el dolor [...] en el hombre aherrojado y urgido de decirse, el dolor encuentra vías en la palabra bella y se hace poema. De tal suerte, diletante o poeta en latencia, allí revelados entre las rejas, muchos de nuestros presos se dieron, como una propensión desencadenada, a la aventura de la poesía. (13)

Asimismo, el poeta afirma que hubo un predominio de la poesía testimonial, “poesía de la inmediatez, comunicativa y directa”, o bien “reflejo del medio en que se escribió y de las experiencias tenidas en la lucha que los llevó a la cárcel” (14). La poesía se convirtió, por tanto, para muchos presidiarios en la “vía de la palabra que franquea la posible comunicación con el mundo, donde pocos (acaso nadie) escuchan” (25).

Jorge Valls formaría parte del grupo de poetas prisioneros que fueron recluidos entre principios de los años sesenta y finales de los setenta o principios de los ochenta, y que

⁶⁵² El número 21/22 de la revista *Encuentro* (verano/otoño 2001) incluye un artículo de Louis Bourne sobre la poesía de Jorge Valls, “Huella de asombro y sufrimiento. La poesía de Jorge Valls”, en el que el crítico se une a esta concepción de la poesía como instrumento de sobrevivencia en el entorno aciago de la prisión: “La poesía que emerge de tales condiciones viene a ser una especie de sobrevivencia en que la naturaleza humana depravada encuentra su eco en la degradación de la naturaleza misma” (Bourne 2001: 100).

a pesar de las dificultades para llevar a cabo sus proyectos poéticos dentro de la cárcel, lograron sacar sus manuscritos subrepticamente y publicarlos como libros en el extranjero: entre ellos, destacamos a Miguel Sales –*Desde las rejas* (1976)–; Ernesto Díaz Rodríguez –*Un testimonio urgente* (1977) y *La campana del alba* (1984)–, Armando Valladares –*Desde mi silla de ruedas* (1976), *El corazón con que vivo. Nuevos poemas y relatos “desde mi silla de ruedas”* (1980)–, y Ángel Cuadra –*Impromptus* (1977), *Tiempo del hombre* (1977) y *Poemas en correspondencia (desde la prisión)* (1979)–. Estos cuatro poetas –a diferencia de Valls– fueron incluidos junto a Heberto Padilla en la recopilación *Escrito en Cuba. 5 poetas disidentes* (1979) de Ramón J. Sender. La revista *Of Human Rights* también hizo público en su número de otoño de 1977 una selección de poemas de estos cinco escritores presos traducidos al inglés (“Prison Poems. Cuba’s dissident poets”). Asimismo, Zoe Valdés recopiló en *Antología de la poesía cubana censurada* (2003) una serie de composiciones de poetas prisioneros en Cuba (Ernesto Díaz Rodríguez, María Elena Cruz Varela, Ángel Cuadra, Belkis Cuza Malé, Heberto Padilla y Raúl Rivero), introducida por un “Prefacio Poema” de la recopiladora:

Me encontré con Blanca Reyes sin paraguas
la esposa de Raúl Rivero empapada en lluvia y en lágrimas
el poeta condenado últimamente
¿Por qué, Blanca? Pregunté con los labios goteando sangre
Solo por pensar Solo por escribir
Les presento a María Elena Cruz Varela
presa también por poseer ideas y coraje y actuar
escribió una carta al dictador
y les presento a Heberto Padilla
con su libro Fuera de juego debajo del brazo
padeciendo el juicio estalinista más allá de su muerte
les presento a Ángel Cuadra
preso por disentir en el poema y por escribir te amo mi país
aquí tienen a Ernesto Díaz veintidós años preso/ sus poemas los secaba en los
muros apretados en letra invisible
desnudo y paciente como plantado en un tiesto de helechos
y a Belkis Cuza Malé acorralada y expulsada al exilio

su libro fue hecho pulpa por los sádicos
Y les presento a Raúl Rivero
ratificada la sentencia el 7 de abril del año 2003
hundido en la mazmorra mas no en el silencio. (Valdés 2003: 10)

A pesar de que en estas antologías no se incluyera a Jorge Valls, su obra fue difundida por otros críticos como Carlos Ripoll, quien en el artículo “Poetry and Protest” elogiaba “la misión sagrada” de la poesía de Valls y sus compañeros prisioneros: “In making their caged voices Heard abroad, shedding light on those abuses otherwise obscured from the world’s view, Jorge Valls and his brothers also fulfill a sacred mission of poetry: to contribute to the ultimate victory of justice, which is history’s lasting punishment for its jailers” (Ripoll 1982: 6). Asimismo, también fueron publicados en *The American Poetry Review* y en *Index on Censorship* algunas traducciones de sus poemas carcelarios.

2.5.3. El texto como cuerpo doliente: *Donde estoy no hay luz y está enrejado*⁶⁵³

Jorge Valls fue entrevistado en el Cuban Heritage Collection de la Universidad de Miami por Julio Estorino el 20 de septiembre de 2011⁶⁵⁴. Allí expuso su concepción de

⁶⁵³ La primera edición del libro se publicó en la Editorial Playor en 1981. Utilizaré la edición de 1984 de Ediciones Hispamerican Books para mi análisis, pues es la única en la que el autor cotejó los versos con el manuscrito y corrigió “algunos errores de copia más que justificados”; para Valls esa edición era la primera en que había podido “intervenir para asegurar la exactitud del texto” (Valls 1984a: 7). Por otro lado el P.E.N. Club Français, P.E.N. American Center y The English Centre of International P.E.N. publicaron en 1984 (también en la Editorial Playor) una edición trilingüe de una selección de poemas del libro. En el prólogo a dicha edición, René Tavernier (Presidente del P.E.N. Club Francés) señala: “Nosotros nos acordamos, a pesar de las rejas, de la rigidez del hierro, de ‘los gusanos del hielo’, de las alambradas, de los estiletes y los flejes de cobre, a pesar de la panoplia del mal y del dolor, de la podredumbre y de la espera interminable. Sí, nuestra memoria no sabría olvidar al ‘hombre de paja, aventador de cuervos’ que nos llama desde su celda de la cárcel de Boniato” (Valls 1984b: 9-10). Por su parte, Stephen Spender, también en ese mismo prólogo, señala que “los poemas de Jorge Valls me impresionan como ejemplo extraordinario de un tipo de poesía en la cual dos realidades –aquella de lo imaginado y aquella de la inmersión en la experiencia terrible– coinciden. [...] Creo que versos como estos tienen una dimensión de verdad literal que se comunica incluso si uno no sabe que Jorge Valls es un defensor apasionado de la libertad tanto como un ser religioso, y un hombre que ha pagado y aún sigue pagando el precio de sus convicciones” (12-13).

la poesía como “compulsión” y la funcionalidad de esta dentro del espacio presidiario como afirmación del propio ser, al serle vetado al hombre cualquier elemento externo con el que establecer una comunicación o con el que identificarse⁶⁵⁵:

La poesía es una compulsión, no es un oficio, algo que tienes que escribir, hacer, decir. No hay ningún acontecer serio que no haya sido poesía en algún momento. Los presos escriben porque el preso no tiene más vida que la vida de la conciencia, no hay posibilidad de salir, invitar una chica y tomarte cuatro tragos en un café. La vida política es una vida de pensamiento, encerrado. El escribir, pensar, hablar, hacer teatro⁶⁵⁶, es un modo de ser humano⁶⁵⁷.

Las composiciones que forman parte del libro *Donde estoy no hay luz y está enrejado* (1981) fueron sacadas clandestinamente de la prisión y publicadas por la editorial Playor de Madrid a cargo del escritor y ensayista Carlos Alberto Montaner⁶⁵⁸. En el prólogo al libro, Montaner expone las causas de la “arbitraria detención” del poeta

⁶⁵⁴ Su entrevista forma parte del proyecto Luis J. Botifoll Oral History y se puede visualizar en la red: <http://merrick.library.miami.edu/streaming/botifollvideo.php?interview=chc5212000067>

⁶⁵⁵ Esta “compulsión” está íntimamente relacionada con el “furor” que Albert Camus revierte sobre la escritura del Marqués de Sade en la cárcel en su libro *El hombre rebelde* (1951). “Compulsión” o “furor” son términos que se han utilizado para hacer referencia al estado en el que el poeta crea, vinculados al concepto platónico de inspiración. Como ya comentamos en el capítulo introductorio, el espacio carcelario desencadena un proceso de “delirio” o “furor” literario por las propias condiciones de encierro, por la espacialidad física limitada.

⁶⁵⁶ Valls también menciona en su entrevista las diversas funciones teatrales que organizaban los presos en la cárcel dentro del conjunto de actividades culturales que llevaban a cabo: “El presidio fue un vivero, nosotros teníamos un seminario (arte, política, literatura) [...] Nosotros hicimos teatro en presidio, una de las primeras cosas que hice un don Juan una voz con distintos personajes, presos en calzoncillos sin abrigos, dos horas y pico recordando el don Juan, uno de los poemas que viene arrastrando la raza desde hace tantos siglos, una versión más del *Don Juan*”.

⁶⁵⁷ Cristina Cabezas, en el prólogo al libro de su compañero *A la paloma nocturna desde mis soledades. Hojarasca y otros poemas* (1984), alude a la necesidad de creación dentro del espacio carcelario y considera que la escritura es un medio de trascendencia y sublimación de la propia experiencia en prisión y del sufrimiento que esta presupone: “Los carceleros no pueden entender que el preso político cubano, a pesar del trato inhumano que reciben, del terror que intentan hacerles sentir, por los miles de refinados métodos empleados con ellos, sigan escribiendo, continúen creando. Que sin tener en cuenta el sufrimiento que padecen por estar reducidos a la condición de casi bestias, sean capaces de sustraerse a los efectos de ese tratamiento y escapen de la prisión, cantándole al amor y a la vida, haciendo tiernos poemas infantiles, alcanzando talla de gigantes” (Valls 1984: 11-12).

⁶⁵⁸ La editorial Playor, fundamentalmente en su colección Biblioteca cubana contemporánea, publicó numerosos libros de literatura carcelaria cubana. Destacamos el poemario para niños *La campana del alba* de Ernesto Díaz Rodríguez, del que sacó una edición facsímil de tamaño miniatura en 1984, *Escrito en Cuba: cinco poetas disidentes* (1979) de Ramón J. Sender, *Esa tristeza que nos inunda* (1985) de Ángel Cuadra –una selección de poemas del escritor–, *El radarista* (1985) de Eloy Gutiérrez Menoyo –un cuento que el exguerrillero dedicó a su hija mientras guardaba prisión– o el poemario *Cavernas del silencio* (1983) de Armando Valladares.

–“un hombre libre, solo y desarmado” que ha dicho “a viva voz su crispada opinión” (Valls 1984a: 9)– y, dirigiéndose al lector, expresa su preocupación sobre las funestas consecuencias que al autor podría ocasionarle la publicación del libro: “Yo me proponía, cuando comencé a escribir este prólogo, comentar un poco de la vida y un poco de la obra de este enorme poeta que es Jorge Valls, pero ahora, al concluirlo, me doy cuenta, lector, que lo más grande de este libro no son los magníficos poemas que contiene, sino el triste hecho de que su publicación acaso le cueste la vida a su autor” (11)⁶⁵⁹.

Montaner parte de la metáfora de la creación como “acto doloroso” –la escritura como sufrimiento: “Los poetas suelen decir que en cada verso se les va la vida. Que se desangran, verso a verso, porque la creación es siempre un acto doloroso” (10)⁶⁶⁰– y del texto como cuerpo –el libro, dice, se convertirá en “un pedazo de muy querida carne”⁶⁶¹– para presentar la terrible realidad a la que Valls deberá enfrentarse tras la publicación del libro⁶⁶². Diversos críticos han profundizado en esta unión entre escritura

⁶⁵⁹ En el prólogo al libro de *A la paloma nocturna desde mis soledades. Hojarasca y otros poemas* (1984), Cristina Cabezas expresa también su preocupación por el destino del poeta tras la publicación del libro –“las consecuencias de esta determinación mía, que pudieran catalogar de temeraria, por desafiarlos, puede poner en riesgo, no solo su libertad, que deberá recuperar el próximo 8 de mayo, sino hasta su propia vida”–, e interpela nuevamente al lector, atribuyéndole una función esencial en el proceso literario y, de cierta manera, exigiéndole cierto compromiso: “Por eso, arrojando todos los riesgos, llego a usted, amigo lector, ya que es Usted y no yo, quien hará posible que esta obra cumpla plenamente su cometido. Es su voz quien deberá hablar por la del autor, silenciada en estos momentos, hecha poemas, que quieren llegar a todos para decirles que su existencia tiene un solo objetivo: Servir a la humanidad, su prisión, un único propósito: Desenmascarar a los que mienten y rebajan la condición humana, al presentar un presidio político totalmente deformado. Yo creo haber cumplido mi parte, ¿hará usted la suya?” (Valls 1984: 13).

⁶⁶⁰ El tercer poema de *Donde estoy no hay luz y está enrejado* aludirá al carácter compulsivo de la poesía que antes comentábamos unido a este dolor escritural: “Yo decía esa palabra para crearla del aire, / para extraerla de mi necesidad sangrienta” (16).

⁶⁶¹ Montaner saca a colación unos versos de la composición “El tren de los heridos” del poeta Miguel Hernández, vinculados con la carnalidad expuesta reiteradamente a lo largo en el poemario de Valls: “Para vivir con un pedazo basta, / en un rincón de carne cabe un hombre” (10). La carnalidad, como veremos, se presenta como elemento central del libro, en un intento de presentarnos al hombre prisionero desde el fragmento, la parte y la desindividualización.

⁶⁶² “Ahora ¡pobre Valls! Cuando los comisarios vean este libro impreso lo sacarán de su inmundicia celda y volverán de nuevo a interrogarlo. Probablemente el coronel Julio Tarrau dirigirá el interrogatorio y será él, quien seguramente, le dará el primer puñetazo en la cara. Dios lo perdone, porque sus víctimas no pueden. Después de la cruel iniciación lloverán las patadas y los insultos. ¿Por qué escribió esos poemas? ¿Por qué hay en ese libro poemas de amor si él no es más que la sombra de un guiñapo? ¿Dónde los escribió? ¿Con qué papel y con qué lápiz si a ellos se les niega lo uno y lo otro? ¿Cómo sacó de la

y sufrimiento, que resulta esencial para nuestro estudio del poemario de Valls. Francisco González, en su artículo “El dolor y su doble. Metáforas del tormento de la escritura en el cine y la literatura” analiza la presencia de la temática del sufrimiento en las obras de Artaud, Proust y Kafka, quienes, según el investigador, convierten “el dolor en la materia misma de su escritura: el dolor que padecen y el dolor que les produce escribir” (Domínguez 2006: 72). Didier Anzieu, por su parte, reflexiona, en *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, en el vínculo entre cuerpo y la creación, teniendo en cuenta también el dolor o desgarró que el propio acto de crear presupone: “Existe en la creación de una obra de arte o de pensamiento, algo del trabajo de parto, de expulsión, de defecación, de vómito. [...] El creador trabaja en un cuerpo a cuerpo el material que ha elegido, de la misma manera que la creación le arranca sufrimientos, confesiones, desarticula sus coyunturas” (Anzieu 1993: 53). Por otro lado, La Universidad de Lleida publicó una serie sobre el proyecto “La Douleur. Étude thématique pluridisciplinaire et interculturelle Programme Européen Culture 2000”, de la que pude consultar los números 6 (*La douleur*) y 9-10 (*La douleur: beauté ou laideur*), en los que se desarrolla el concepto de dolor aplicado a la literatura, al arte y al pensamiento. Asimismo, Elaine Scarry, en su estudio *The body in pain* (1985), analiza las posibilidades de expresión del dolor y su relación con el lenguaje: “Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned” (Scarry 1985: 4).

cárcel el manuscrito? ¿Fue acaso su mujer, Cristina Cabeza [sic], su heroica mujer, ex presa política ella también, apaleada ella también? ¿Es que no aprenden nunca estos poetas? Y Valls no dirá ni una sola palabra porque Valls conoce muy bien ese maldito sabor salobre de la sangre y el silencio. Varios días más tarde, cuando se hayan convencido de que es inútil golpearlo más, escupirlo más, ofenderlo y humillarlo más, porque Valls estará dispuesto a morirse apretando sus secretos, lo devolverán a la celda convertido en un tumefacto saco de huesos machacados” (10).

A partir de la consideración de la vivencia carcelaria como una experiencia física corporal⁶⁶³ se construye esta metáfora del texto-cuerpo, que ya anunciaba Roland Barthes en su ensayo *El placer del texto*⁶⁶⁴, y que, como apuntamos, en el libro de Valls estará íntimamente vinculada con el sufrimiento. El texto como cuerpo herido – recordemos las palabras de Martí “Mi pluma escribe con sangre al escribir lo que yo vi”– se presenta en *Donde estoy no hay luz y está enrejado* desde una carnalidad escindida, desarticulada y fragmentaria. En la misma línea que Montaner, Louis Bourne valoraba que “si es que puede un libro expresarse como una herida abierta, este libro de Valls se convierte en un arma que nos abre el corazón” (Bourne 2001: 101). La proyección formal de la metáfora de texto como cuerpo herido, como veremos, vendrá formalmente representada en el poemario de Valls a través los encabalgamientos, los cortes rítmicos, la dureza de verso (descoyuntado, construido a golpes) o el encadenamiento de imágenes en torrente⁶⁶⁵.

Montaner equipara en el prólogo el “sufrimiento creativo” con la realidad carcelaria vivida por el autor –también sangrienta y dolorosa–, y comunica, nuevamente dirigiéndose al lector, su temor a que la “hermosa metáfora” se convierta en “espantosa

⁶⁶³ Isabella Camera d’ Affitto asegura en “Prison Narratives: Autography and Fiction” que todo queda “escrito en el cuerpo” (1997: 149); Jorge Semprún habla en *La escritura o la vida* de una “memoria carnal” en la experiencia concentracionaria (2013: 312), y Anne Cranny-Francis en *The body in the text* (1995) alude a “embodied experiences”, entre las que podríamos incluir la experiencia carcelaria: “The individual who reflects on them is conceptualized therefore as an embodied subjectivity, part of and inscribed by the discursive and material practices of society. So the exploration of both individual experience and the nature of not only subjectivity but also contemporary social practice has come to include an analysis of body inscription” (1-2).

⁶⁶⁴ “Parece que los eruditos árabes hablando del texto emplean esta expresión admirable: el cuerpo cierto. ¿Qué cuerpo? [...] El texto tiene una forma humana: ¿es una figura, un anagrama del cuerpo? Sí, pero de nuestro cuerpo erótico. El placer del texto sería irreductible a su funcionamiento gramatical (feno-textual) como el placer del cuerpo es irreductible a la necesidad fisiológica” (Barthes 1993: 28-29).

⁶⁶⁵ Relacionado con esta metáfora del texto como cuerpo herido, Andrea Blanqué asimila el texto con la cicatriz en “Escritura y Shoá: el texto como cicatriz” al analizar algunos textos de literatura concentracionaria de Primo Levi, Robert Antelme o Imre Kertész: “Hay en la historia de la literatura escritores que, además de producir textos, han sido víctimas. Seres azotados por vivencias extremas. Y aunque pueda resultar paradójico, de la condición de víctimas es que surgió la pulsión de la escritura. Como si las palabras escritas fueran una cicatriz de esa herida que jamás cerrará totalmente. Estos escritores son seres humanos que han sobrevivido a la catástrofe: quizás por el azar, quizás gracias a su poderosa voluntad, quizás a su creatividad, que es lo que justamente hace que la víctima escriba y que sobreviva para contar el horror” (Blanqué 2011: 32).

posibilidad”: “Y eso, lector, a usted y a mí nos parte el alma” (Valls 1984a: 11). En esta parte de su discurso, el prologuista expone el contexto violento y agresivo alrededor del cual Valls dio forma a sus versos, subrepticamente, a escondidas, entre las sombras. El poeta ha impreso en el verso su experiencia, marcada por el dolor y atravesada en el texto por la presencia de una corporalidad despedazada y rota que deja tras el poema rastros de una humanidad deshecha y de una muerte acechante.

Los poemas de *Donde estoy no hay luz y está enrejado* fueron escritos entre 1967 y 1970 –la mayoría de ellos están fechados– “durante un periodo de intensa represión e incomunicación” en la prisión de La Cabaña de La Habana (6), antigua fortaleza militar española construida en el siglo XVIII⁶⁶⁶. Valls escribió unas palabras introductorias a la edición de Hispamerican Books de 1984 –cuando ya había sido excarcelado y se había exiliado en Miami–, en las que revelaba información relevante sobre el origen y la creación del libro. Con estos “versos descuidados⁶⁶⁷”, Valls –consideró– daba “testimonio inmediato de su espíritu” (6). El carácter testimonial del poemario se revela fundamentalmente en la “urgencia” de su palabra y en el protagonismo de “seres humanos que han sido víctimas de la barbarie, la injusticia, la violación del derecho a la vida, a la libertad y a la integridad física”, tal y como señalaba René Jara en su estudio *Testimonio y literatura* (Jara 1986: 3). Como señalaba Juana Rosa Pita en la presentación del libro de Ángel Cuadra *Impromptus* (1977), “la poesía es testimonio, sí, documento vivo del ser: de esa chispa inextinguible que trasciende las limitaciones más

⁶⁶⁶ Teniendo en cuenta las fechas que Valls utiliza en su testimonio *Veinte años y cuarenta días*, los poemas de *Donde estoy no hay luz y está enrejado* habrían sido escritos en Isla de Pinos –los cuatro primeros–, La Cabaña y Guanajay.

⁶⁶⁷ Este carácter de “descuido”, de falta de pulido o revisión le conceden al poemario un sello de naturalidad, espontaneidad o inmediatez poco corrientes en el proceso literario. Nos encontramos, por tanto, ante un texto carcelario que posee unas características específicas determinadas por el contexto de escritura (falta de medios materiales, censura, etc.).

contumaces. Por eso la obra de un poeta preso [...] es siempre el testimonio más lúcido de lo que significa ser hombre” (Cuadra 1977: 7)⁶⁶⁸.

Sin apenas papel y lápiz, y aunque “nadie soñó ni en pulirlos ni en revisarlos” pues no tenían “prácticamente, ninguna posibilidad de subsistir”, los versos de *Donde estoy no hay luz y está enrejado* salieron de la prisión, y años más tarde, se publicaron en la editorial Playor como libro en dos ediciones: 1981 y 1982⁶⁶⁹. Según el escritor, los manuscritos “eran casi ininteligibles”⁶⁷⁰ y cuando, al salir de la cárcel, leyó el libro, no se acordaba de aquello que había escrito: “A medida que los releía revivía los instantes intimísimos que los habían suscitado. Pero malamente reconocía las palabras. Sabía lo que no podía ser mío pero no recordaba exactamente las palabras” (Valls 1984a: 7)⁶⁷¹. Valls aseguraba que la fuerza del poema no se situaba tanto en la palabra ni en sus “precisiones gramaticales” sino en su “intensidad de significación”, pues la palabra es solamente aproximación a una idea o a una imagen: “el verso escrito es solo un guarismo pretextual entre la realidad revelada y quien ha de encontrarse con tal revelación” (7). Esa “intensidad” significativa la encontraremos a lo largo del poemario,

⁶⁶⁸ El mismo Valls en el prólogo –que él denomina “Pretexto”– a *Coloquio del azogamiento* (1989), primer libro escrito tras su salida de prisión, reconoce que existe un vínculo entre su poesía y su experiencia vital: “Yo no hago versos; los desprendo a mi paso. Son la única honesta autografía de mi vida” (Valls 1989a: 9). De hecho, los últimos versos de la composición “Lágrima en plata” reflejan esta especularidad entre la creación poética y la experiencia del “yo” en el mundo: “Que tu entraña se ha desgarrado siempre / para que el mundo se quebrante en verso” (38).

⁶⁶⁹ Valls afirma que gracias a la ayuda de un colectivo de presos lograron sacar los manuscritos de la prisión: “Y, por fin, por el camino de las ratas (una ocasión única y fortuita, y con riesgo de mil contra uno de que se perdieran), logramos extraerlos primeramente de la galera, luego de la prisión y después de Cuba. Muchas manos intervinieron en esta prestidigitación. Años más tarde, mi esposa en el extranjero pudo disponer de ellos. Y con varios amigos y un millón de dificultades lograron publicarlos” (Valls 1984: 6). El escritor declara que cuando se publicó el libro, le llegó clandestinamente la noticia de que había salido a la luz una obra suya pero no sabía de qué poemas se trataban pues “muchos podían ser. Uno saca todo lo que puede: nunca a derechas sabe lo que se ha salvado o perdido. No tenía idea de lo publicado ni bajo que título” (6). La creación en prisión durante esos años se caracterizó por la arbitrariedad y azar con el que algunos poemas llegaban al exterior y otros no; asimismo, las composiciones eran concebidas de una en una sin pensar en un poemario conjunto.

⁶⁷⁰ Suponemos que esa “ininteligibilidad” fue causada porque la letra era muy pequeña y el texto apretado. Valls reconoce que algunos de los textos fueron escritos en papel higiénico y que apenas contaban con lápiz para hacerlo. Se han publicado diversos manuscritos de textos escritos en la cárcel y que se caracterizan por la condensación máxima de palabras en el papel y por la pequeñez de la letra; por ejemplo, el libro miniatura *La campana del alba* (1984) del preso político Ernesto Díaz, publicado como edición facsímil en la editorial Playor.

⁶⁷¹ Estos poemas de Valls, por tanto, parten de la experiencia real e íntima del autor en la prisión.

que, cargado de imágenes destructivas y aniquiladoras del ser, abre una veta de luz hacia la esperanza. Como también afirma en el prólogo, Valls se alejó en estos versos de todo compromiso que no fuera el de “la verdad ontológica o estética que el poema revela” (7)⁶⁷².

El poemario está compuesto por setenta y cinco composiciones que toman como título el primer verso de cada poema, y viene precedido por un texto poético de Pura del Prado, dedicado a su amigo preso y titulado “Jorge Valls Arango”⁶⁷³. En él, la voz protagonista traza la amarga historia de persecuciones y encarcelamientos violentos sufridos por “un digno joven”, cuyo encierro “puso arrugas en su frente” (12) y “los cabellos de aluminio” (13). El poema recorre La Habana de Fulgencio Batista hasta el triunfo de la revolución: “Eran horas de tragedias y de crimen. / En La Habana, / los muchachos eran llamas de ideal y de ilusión / [...] Vino el triunfo de su causa. Mas, después de la victoria, / un amigo fue acusado de una inamia sin perdón” (12)⁶⁷⁴. Asimismo, se muestra a un pueblo que reiteradamente sufre y que, como el poeta, también está prisionero⁶⁷⁵: “Sufre el pueblo y él lo sabe, pues le llegan sus lamentos. / Prisionera está la calle por la cruz de su balcón. / Tras las rejas de las palmas gritan lúgubres los vientos / y la Patria prisionera clama y llora en su jergón” (13). Cada una de las cuatro primeras estrofas finaliza con la interpelación sobre el paradero del joven – “¿Dónde está? Gemía un son: –No se ha muerto, está en prisión”, y, en la última, la voz poética se pregunta si volverá a ver al amigo y se plantea la posibilidad de que este

⁶⁷² Posteriormente publicaría libros en los que sí se hace evidente un compromiso social y político con la situación de Cuba y de los presos políticos –desde el ensayo o el testimonio–: *Veinte años y cuarenta días. Vida en una prisión cubana* (1988), *Mon ennemi, mon frère: document* (1989), *Il nous restait la foi dans les prisons de Cuba* (1989) y *Filo, contrafilo y punta* (1991).

⁶⁷³ La poeta Pura del Prado también dedicaría a su compañero preso Ángel Cuadra el prólogo de su libro *Tiempo de hombre* (1977).

⁶⁷⁴ En el poema se alude a la acusación del poeta –y posterior detención– por defender a su compañero Marcos Rodríguez: “Y creyéndolo inocente, difamado por la historia, / defendió en los tribunales a ese reo de traición. / Fue esposado nuevamente” (12).

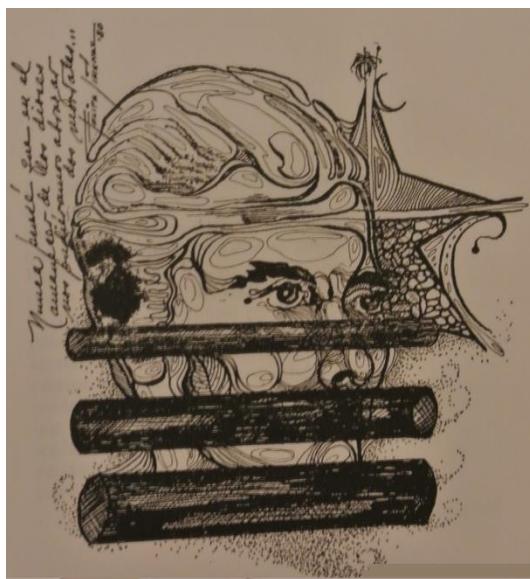
⁶⁷⁵ Como ya comentamos en la introducción y en el capítulo de Reinaldo Arenas, la metáfora de la isla de Cuba como cárcel ha sido ampliamente utilizada para reflejar los distintos regímenes totalitarios sostenidos en el país desde la Colonia.

muera en prisión: “¿Te veremos, buen amigo? Sabe Dios si gima el son: / –Ya se ha muerto, allá en prisión...” (13). La repetición constante de la pregunta “¿Dónde está?” y del “son” enfatizan los continuos encarcelamientos sufridos por el poeta, y representan la continuidad de las diversas tiranías sostenidas en la isla en una circularidad fatídica que entronca directamente con la poética de la negatividad insular que analizamos en el anterior capítulo.

En el poemario se introdujeron dos dibujos que el artista cubano Felipe Jiménez realizó exclusivamente para el libro, y que están fechados en 1980.



La primera imagen representa a un hombre preso tras las rejas, con la boca abierta – en expresión de desgarró, conformando un grito ahogado–; una de sus manos se aferra al barrote con desesperación y de ella brota sangre –materia del dolor y, al mismo tiempo, metáfora del mismo–, que se desliza por el metal. La imagen incluye en el lado derecho la siguiente nota: “No es la prisión quien nos pone en nuestro lugar... Es que hay hombres que al presidio lo saben ubicar... Y de allí, la Patria es...”. Este primer dibujo sintetiza el contenido y significación del poemario y sus principales coordenadas temáticas: el hombre preso y su corporalidad, el dolor y el encierro.



El segundo dibujo es un retrato del poeta cuyo rostro está parcialmente oculto por tres barrotes y donde solo los ojos permanecen completamente visibles; la nota que lo acompaña dice: “Nunca pensé que en el amanecer de los dioses nos pudiéramos abrazar dos mortales...”. La ocultación de la boca del hombre por el hierro representa simbólicamente su imposibilidad de expresarse, su condición de ser marginado ante una sociedad y un poder que lo invisibiliza. De hecho, encontraremos en el libro referencias al encubrimiento de la boca –“me cortaron la lengua” (62)–, a la cabeza tapada –“No fueron ni mis tuétanos, / ni mi simple saliva, / ni mi cabeza por cien redes enmallada” (16)– y a la ceguera: “en la pura sombra de mi ceguera” (39); se produce, por tanto, una progresiva anulación de lo sensorial en el hombre prisionero –ojos, lengua, piel– que reduce el sujeto poético a la nada absoluta.

La concepción del texto como cuerpo –ese trozo de carne a la que aludía Montaner– resultará esencial para el análisis del poemario de Valls, pues la vivencia corporal de la experiencia carcelaria se proyecta textualmente en la creación poética como parte de ese

“yo” escindido y deshumanizado⁶⁷⁶. Profundaremos en nuestro estudio en la obsesionante presencia anatómica –humana y, en ocasiones, animal– de *Donde estoy no hay luz y está enrejado*, vinculada íntimamente con el dolor; la corporalidad sufriente se representará a través de la imagen del cuerpo claveteado, hendido o fragmentado. Posteriormente analizaremos otras coordenadas temáticas del libro fundamentadas en la antítesis –hombre/bestia; luz/sombra; dentro/fuera– y en el diálogo –los llamados poemas escena o poemas dialógicos–.

2.5.3.1. La retórica del sufrimiento

Como ya apuntamos en la Introducción, la construcción de una retórica del sufrimiento en la literatura carcelaria cubana tiene como antecedente máximo *El presidio político en Cuba* (1871) de José Martí.⁶⁷⁷ Con su afirmación “La pluma escribe con sangre al escribir lo que yo vi”, Martí parte de su experiencia carcelaria dolorosa para textualizar este dolor en el “cuerpo legible de la escritura” (Jiménez 1995: 180).

En el poemario de Jorge Valls encontramos esta misma textualización del cuerpo herido, quien elabora toda una poética del corte o “sajadura”⁶⁷⁸ (Valls 1984a: 77), donde la hendidura o incisión corporal⁶⁷⁹ es una constante que remite directamente al dolor del sujeto preso –herido física y psíquicamente–, a su despersonalización como hombre en

⁶⁷⁶ Ya vimos cómo el testimonio de Valls mostraba también la experiencia carcelaria como una vivencia corporal. Los golpes, la falta de alimentos y agua o la enfermedad, transforman el cuerpo, lo deforman y lo reducen a la “nada”.

⁶⁷⁷ Celina Manzoni dedica un estudio al libro testimonial de Martí en “Escritos con el cuerpo” (incluido en su edición a *El presidio político en Cuba. Último Diario y otros textos*), en el que nuevamente se ponen en evidencia los vínculos entre cuerpo y escritura y entre cuerpo y testimonio: “El cuerpo propio, más allá de su mera extensión como mirada, realiza la condición de verdad y de ejemplaridad que la historia personal y las historias incluidas ilustran” (Manzoni 1995: 16).

⁶⁷⁸ Si Néstor Perlongher calificaba la escritura de Osvaldo Lamborghini de “escritura como tajo” (Perlongher 1997:135), el mismo término podría aplicarse a la escritura del poemario de Jorge Valls.

⁶⁷⁹ Los verbos “perforar”, “hincar”, “clavar”, se repiten constantemente a lo largo del poemario.

el espacio carcelario, y que atraviesa distintas representaciones como el cuerpo despedazado, el cuerpo claveteado o el cuerpo triturado⁶⁸⁰. Esta poética del corte vendrá complementada formalmente por la sequedad del verso, su brevedad y concisión, por los encabalgamientos sucesivos y por las pausas.

Las “punzadas” del primer poema⁶⁸¹ dialogan con el “clavo agudo/ para encajar el pecho” (15) de la composición “Como bestia herida”, con el “hierro puntiagudo” (18) y perforante de “Mar” y con la “punta de clavo amargo” (31) de “Amargo, amargo, amargo, amargo”⁶⁸². La voz poética se identifica con la materia que lo encadena –“Yo no soy sino alambre encardenado” (25)⁶⁸³– y, en ocasiones, el fin deseado es un dolor no vinculado solo al padecimiento, sino también al goce: “Como bestia herida/ echada sobre el polvo/ lamiendo la corteza de las piedras,/ besándolas hasta que me duelan las encías,/ espinándome el flanco/ con las zarzas hurañas,/ royendo tallos duros/ y devorando insectos,/ buscando un clavo agudo/ para encajar el pecho” (15). Si José Martí asoció antitéticamente el sufrimiento al goce y postuló que el dolor implicaba un nacimiento para “la vida del bien” –“Sufrir es quizás gozar. Sufrir es morir para la torpe vida por nosotros creada, y nacer para la vida de lo bueno, única vida verdadera” (Martí 1995: 47)⁶⁸⁴–, Valls también nos sitúa en algunas de sus composiciones ante un dolor

⁶⁸⁰ En el poema “Dulce pez”, por ejemplo, se alude directamente a esta aniquilación que sufre el yo poético: “de ceniza y arena y de pavesa, / y de cardo molido y estrujado, / de trituradas piedras / y de viento que escupe / entre arremolinadas rebeldías / vengo hecho” (94).

⁶⁸¹ “Tráeme cuerdas de pájaros vertidos / en el granado manantial del salmo; / tráeme embrujados pálpitos plumados / con siempre abiertas cuentas virginales. / Pájaros extraños, / cuyos ojos de ónix me traspasan / de tremendas dulcísimas punzadas” (14)

⁶⁸² Esta composición está constituida por una enumeración de elementos aunados por el adjetivo “amargo/a”.

⁶⁸³ Martí también realiza esta identificación con el elemento que lo subyuga: “Yo no soy aquí más que un grillo” (Martí 1995: 47), afirma. En el caso de Valls, el alambre es materia del encierro y parte de la alambrada que cerca el espacio carcelario. El poema “Es algo así como un enredo de alambres” –fechado el 19 de enero de 1970– utiliza el elemento del alambre para recrear la captura de tres pájaros que “se han desgarrado” (87) y la incisión de una punta “que se clava como un estilete / en algún lugar que ya no es carne” (87). En “Un instante en el aire” también se alude a la captura y al elemento punzante en lo carnal: “¡Capturado! ¡capturado! / (las pinzas se cerraban en tu carne)” (97).

⁶⁸⁴ Tanto Martí como Valls parten de la concepción del sufrimiento como placer integrando su pensamiento al ámbito religioso. Johana Porcu en “Esthétique de la douleur: du laid de la violence au beau sacrificiel” señala que el dolor del mártir es asociado al goce del sacrificio en las tragedias del siglo

“ejemplar” de “dulcísimas punzadas” (Valls 1984: 14), donde la voz poética exalta el golpe y se entrega dócilmente al sufrimiento: “adorándote el regaño, / adorando el vapuleo, / adorando el zarandeo de tu mano” (15)⁶⁸⁵.

El elemento del clavo⁶⁸⁶ nos remite directamente a la crucifixión de Cristo dentro de esa poética del corte –con la perforación, en este caso–, y, por tanto, a una experiencia dolorosa y, al mismo tiempo, sacrificadora, que se vincula directamente con el discurso del cristianismo. En el poema “Amargo, amargo, amargo” volvemos a encontrar la alusión al elemento del “clavo” asociado al adjetivo “amargo”, que, por otro lado, vertebra el conjunto de la composición. La amargura del “clavo” vendría nuevamente contrapuesta a las “dulcísimas punzadas” del primer poema, “Tráeme cuerdas de pájaros vertidos” (14). Esta antítesis dulce/amargo se corresponde con la de goce/dolor expuesta anteriormente en el texto de Martí y que Valls perpetúa en sus composiciones.

En el ámbito de las artes plásticas, Teresa Aguilar ha analizado la representación de “la carne humana sufriente” en el “discurso moralizante de la religión católica” y sostiene que existe una tradición pictórica “que se regodea en el motivo de la crucifixión exaltando la carne doliente y las heridas” (Aguilar 2013: 17). Valls también se integra en este mismo discurso exaltado de la carne, donde el presidiario es equiparado a la figura de Cristo –como también ocurre en la narrativa breve de Carlos Montenegro– y su sufrimiento se vincula directamente con el que este vivió⁶⁸⁷. Mientras

XVI y XVII: “Le martyre inscrit sa douleur dans la doublé perspective de la Rédemption et du partage de la Passion christique, et fait de son corps le lieu d’une dialectique esthétique fondée sur l’horreur de la violence, la jouissance sacrificielle et la Beauté du sacrifice au nom de Dieu” (Porcu 2005 : 25)

⁶⁸⁵ Precisamente, Valls hace referencia en libro testimonial a la experiencia del dolor en prisión, a los límites de este en el cuerpo del preso y a su vínculo con el binomio torturador-torturado: “No importa lo fuerte que sea el dolor, siempre llega a un límite tras el que ya no sientes nada. O te mueres, o el dolor deja de molestar. Esta es también la clave para entender la mentalidad del torturador. Atormenta a la víctima pero no la destruye; la excita, la provoca, hasta que se destruya a sí misma” (Valls 1988: 63-64).

⁶⁸⁶ El clavo, el alambre o la aguja de “Pero nada más son las nueve” –“Del pino iban cayendo / sus cien agujas negras” (59)– pertenecen a un mismo campo semántico de elementos punzantes que encontraremos repetidamente a lo largo del poemario y que se vinculan con la temática del corte y el cuerpo despedazado.

⁶⁸⁷ En el poema “Aquí...Allá...” se hace referencia explícita a un “cristo jorobeteado” (53). Otra alusión al universo religioso la encontramos en el poema “Lázaro” –fechado el 17 de diciembre de 1969–,

el yo poético se presenta “crucificado” (26) en la composición “Los más duros grabados”⁶⁸⁸, el poema “Duele, duele, duele” refleja la asociación del sufrimiento con el elemento punzante del clavo y reproduce verbalmente la entrega a ese dolor: “DUELE, DUELE, DUELE/ punta de tu clavo./ Clavo, clavo, clavo/ híncame en el costado” (32)⁶⁸⁹. El ritmo de la composición viene supeditado a la acción de clavar de forma continuada y, por tanto, representa un sufrimiento constante y repetitivo. La apelación al dolor, a través del imperativo “híncame” en este poema, se verá enfatizada hasta el extremo en “Quémame”, donde la voz poética suplica a un “tú” anónimo que lo aniquile:

Quémame
 Cauterízame las cuencas de los ojos
 con tizones humeantes.
 Tuérceme las puntas de los nervios
 y túndelos con mazas de hierro,
 para que no salten,
 para que no griten.
 Fuérmame, subyúgame, sométeme.
 Húndeme el hocico rabioso
 en los charcos de orine,
 y atenázame el cuello hasta que gima.
 Exprímeme los sesos y los hígados
 hasta que lloren
 hasta que fluyan desesperados, desleídos,
 ya por siempre vencidos
 última rebeldía derrotada.
 Quiébrame los póstumos colmillos.
 Muéleme las garras.
 Licuificame el polvo. (22)

personaje que alude al mendigo leproso del Nuevo Testamento al que los perros lamen las llagas: “Los perros iban buscando la humedad de las llagas. / Lamían el humor salobre, / y los ojos se le transparentaban negramente. / De noche se le encogían en el costado / y se pasaban el último calor de sus flaquezas. / Con las manos sarmentosas cogía las sobras, / y las partía con los perros” (84). La figura de Lázaro, enfermo, cubierto de llagas, está íntimamente ligada con la representación del hombre preso en este poemario.

⁶⁸⁸ El poema finaliza de este modo: “Partido, desgajado, succionado; / buscándome en el tálamo leñoso. / Allí, / sin mí, / crucificado” (26).

⁶⁸⁹ Esta misma entrega al dolor del golpe, el corte o la herida, la encontramos en “Pasa tus largos sables afilados” –fechado el 5 de mayo de 1970–, donde la voz poética, dirigiéndose a un “tú”, afirma “No me encubro” o “Y yo quiero”, poniendo a la luz su miseria corporal: “No me encubro. / Por entre lianas pasas / ágil como la zarpa del puma, / descubriendo las desgraciadas heces rojizas / de mis carnosidades, / sintiendo el miasma de tu obra bienamada. / Y yo quiero, impúdico, aceptado, / desvergonzadamente yaciendo / sobre lechos malditos, –perro enfermo– / fétida entraña bajo piel intacta” (93). Asimismo, en el siguiente poema “Dulce pez” se alude directamente a la “carne entregada” (94).

En esta composición, la voz poética demanda a un “tú” desconocido ser aniquilada por el golpe y por la quemadura⁶⁹⁰. Las voces poéticas del “yo” y el “tú” representan los roles de víctima y verdugo que ponen en juego el binomio poder/represión de la experiencia carcelaria. La llama que abrasa el cuerpo, ya no desde el corte sino desde la pulsión extendida que lo desintegra, que lo calcina desde la piel, representa metafóricamente un dolor permanente y aniquilador. “Todos están ardiendo” (73), afirma la voz poética en el poema que da título al libro, “Donde estoy no hay luz y está enrejado”. En el poemario, la quemadura se realiza desde el propio sujeto poético, que se autolesiona o autodestruye como en “Como bestia herida” –“prendiéndome en los ojos la candela, / sintiéndome las llamas a la espalda” (15)–; o, como en “Quémame”, desde un otro al que la voz poética suplica e impreca para que ejecute la acción de quemar. En otras muchas composiciones se alude a esta quemadura corporal, a la ignición (77), como símbolo de la desintegración total; la piel destruida representa metonímicamente a todo un cuerpo aniquilado: “la cal más abrasada”, “adoquines tórridos” (26), “carnes abrasadas” (33), “cal quemante” (34) son algunos ejemplos. También se hace referencia a otros sustantivos a los que la quemadura se asocia como el humo o la ceniza.

En “Quémame”, la acumulación de los verbos en construcción imperativa⁶⁹¹ y con significados asociados a la destrucción y al sometimiento –cauterizar, torcer, tundir, forzar, hundir, exprimir, quebrar, moler, licuificar–, nos muestra al hombre preso más

⁶⁹⁰ En otras composiciones también se hace referencia directa al golpe, como en “¿Por qué en tan negros pozos me has dejado?”: “Tuve asco de mí. Cien veces me golpearon” (23) o en “Quémate monte en brasas escondidas”: “Golpeado el rostro / por la dura pedrada del silencio [...] y las venas tundidas por la sangre” (37).

⁶⁹¹ El poema “Óyeme, montaña” –fechado el 30 de noviembre de 1969– repite esta construcción imperativa reiteradamente. En este caso, la voz poética instiga a la montaña a revelarse en su propio cuerpo, a atravesarla: “Éntrame por las venas / como un cocodrilo caliente / Dame de tu entraña. / Ábreme tus músculos profundos y dime de tu embrión oculto. / Haz que huelga el agror de sus hongos. [...] / Pícame para ser ya / como fruta reventada, como tamarindo despierto” (69).

como animal que como humano, representado por el “hocico” o las “garras”⁶⁹², en su esfera más baja e inmundada, “en los charcos de orine” y “el estiércol”, deshaciéndose, hasta llegar a ser “nada” (22)⁶⁹³. La inmersión del cuerpo en lo hediondo y putrefacto vendrá representada en “Yo decía esa palabra para crearla del aire”, donde una “sierpe de estiércol” escupe a la voz poética “flemas infectas en los ojos” (16)⁶⁹⁴. En el conjunto del poemario el sujeto poético es asociado constantemente a la impureza y a la suciedad como símbolo de la inmundicia física y moral sufrida en la prisión y la condición del preso como no-hombre. Como señalaba Louis Bourne en “Huella de asombro y sufrimiento”, existe una presencia recurrente en el poemario de Valls de la “viscosidad y [el] estiércol”, que deja “una sensación de estar siempre a la defensiva” (Bourne 2001: 100). La infección recorre interiormente la corporalidad del yo poético en las composiciones “Como bestia herida” –“sintiendo las impurezas de mi sangre, / ácidas e hirvientes” (15)– y “Monte espeso de mi cráneo” –“en el azul de mi sangre/ medusas de hiel navegan” (20)–. Asimismo, inmundicia, podredumbre y putrefacción se aúnan en distintos versos del poema “¿Por qué en tan negros pozos me has dejado?” para representar a un sujeto poético infecto, “enlodado, aceitoso, estercolado” (23):

¿Por qué en tan negros pozos me has dejado?
 Me mordieron las víboras.
 Desgarraron mi carne y escupieron,
 y me untaron la boca de detritus,
 y con agrios hediondos me estregaron
 Sentí la risa de las serpientes
 escarneciéndome; el desprecio
 de los más inmundos.

⁶⁹² La animalización es otro de los recursos frecuentemente utilizados en la literatura carcelaria para representar al hombre preso. En el poemario de Valls se asimila frecuentemente el hombre al animal. Veremos cómo su obra *Los perros jíbaros* es un ejemplo paradigmático en esta identificación.

⁶⁹³ “Cuando ya no sea nada, / ni siquiera el estiércol, / ni un hollín retizado, / soplarás con tu aliento y volveré a ser aire” (22).

⁶⁹⁴ En la composición “Cómo vengo de estiércol y humareda” nos encontramos con esta inmersión del sujeto poético en lo impuro a través del sustantivo “estiércol” y “roña” (28). Como ya comentamos en el capítulo de Pablo de la Torriente, la utilización de estos elementos en Valls (“barro”, “lodo”, “fango”, “estiércol”) también se vincula con la representación del presidiario como desecho y como materia inmundada.

[...]
 Enlodado, aceitoso, estercolado;
 ojos sin lloro, impuros, fenecidos,
 compradores de muerte, vientre inflado,
 desvergonzado labio abierto en la plegaria.
 Mientras los lobos presos se babeaban
 con las quijadas fieras entreabiertas.
 ¿Quién recogerá mis miembros corrompidos?
 ¿Quién abrirá mi cofre de gusanos
 y tomará mis humores viscosos?
 ¿Quién purificará mis ojos de miradas
 y mis manos de torvas crispaciones? (23-24)

Esta condición de hombre-desecho, situado en un plano de miseria y abyección absolutas, se relaciona directamente con el poema “Descendit”⁶⁹⁵ —fechado en diciembre de 1969—, especie de bajada a los infiernos en el que el hombre desciende a través de una escalera que “se fue estrechando/ y era más empinada, más empinada” (75), impura y hedionda, hacia un vacío inconmensurable:

Era un espiral oscuro,
 maloliente y amargo,
 con succión desde abajo.
 Primero bajar lento, majestuoso
 como si subiendo.
 Luego más rápido,
 precipitado,
 tropezando,
 cayendo.
 El techo se iba haciendo más bajo;
 las cabezas de serpientes penduleaban
 sacando sus lengüitas.
 Bajando.
 Y el rumor del abismo allá abajo.
 Bajando en el caracol.
 Bajando dentro de la cabeza,
 sin acabar de caer nunca
 en el “plunk” del agua. (75)

⁶⁹⁵ En esa misma coordenada vertical —donde se pone en juego el ascenso/descenso— está situada la composición “¿Madre, qué hacen las gentes?”, donde se anula cualquier espacio horizontal y “ya solo queda lo alto. / Abajo me voy hundiendo. / Arriba me están llamando” (43). La dicotomía arriba/abajo se complementa en el poema “Hallazgo” con la contraposición del infierno y el cielo: “Luego, tapas cerradas de mi cráneo; / y los posibles infiernos / y los posibles cielos” (70).

La sustancia corporal que representa física y simbólicamente el sufrimiento padecido es la sangre. Como ya comentamos, Martí utiliza en su discurso testimonial repetidamente el elemento de la sangre –de hecho, su escritura está atravesada por la sangre– y lo vincula directamente al dolor: los capitanes españoles trazaron un “camino de sangre coagulada” (Rodríguez de la O 2007: 64), él mismo se presenta metafóricamente en el presidio como “una gota de sangre caliente en un montón de sangre coagulada” (67) y describe a Nicolás del Castillo como “un gigante ensangrentado, magullado” (71).

A propósito de los fluidos o sustancias corporales, el estudio de *Cuerpos sin límites* de Teresa Aguilar García propone que su uso en el terreno creativo es símbolo de la huella o rastro del cuerpo ausente: “Los fluidos corporales se convierten en material de creación como un vestigio de lo que el cuerpo humano excreta y simbolizan lo que el cuerpo es en su ausencia, la huella de su existencia. Al mismo tiempo, estos excrementos que se expulsan a través de los orificios corporales marcan el límite entre lo puro y lo contaminado, aquello que revela desorden y suciedad” (Aguilar 2013: 218). La investigadora dedica un capítulo al elemento de la sangre, donde pone en evidencia su vínculo con el discurso cristiano como representación del cuerpo sufriente: “El cristianismo, apegado desde siempre al cuerpo sufriente y fragmentado, promociona esta estética del dolor inaugurando un camino que el arte contemporáneo centrado en el cuerpo continúa” (219).

En el primer dibujo de Felipe Jiménez insertado en el poemario de Valls se observan gotas de sangre que brotan de la mano del hombre preso y se deslizan por el barroto que sostiene. La sangre representada en la pintura de Jiménez, como metáfora visual de un dolor “indecible” textualmente, se vincula al poema de Valls titulado “Al cuello me está llegando la sangre”, fechado el 5 de diciembre de 1969, donde la sangre –el dolor– se

multiplica y se extiende hasta ahogar la totalidad del espacio y la corporalidad de la voz poética. :

Al cuello me está llegando la sangre.
Es una sangre negra y agria.
Estoy atado con la cuerda de sangre.
Estoy hablando con una voz
hecha de burbujas de sangre.
Me están oyendo desde cinco orejas de sangre.
Viajo en un carro sanguinolento.
Me desintegro en lombrices de sangre.
Las lombrices crecen y se multiplican;
(es el destino de la sangre).
Van invadiéndolo todo.
Van sonando como matracas de barro:
...Abel...Abel...Abel...
Hay cien cráneos servidos de sangre,
en una mesa pelada.
Estoy hablando sin saberlo con el autor de la sangre,
con el dador de la sangre.
La sangre llega hasta las narices.
El mundo entero se sumerge en un vómito de sangre.
...Abel...Abel...Abel... (Valls 1984a: 83)

El dolor, que parte del yo poético, se expande como una enfermedad por el mundo, devorado por ese mismo sufrimiento, sumergido finalmente “en un vómito de sangre”. La apelación a “Abel”, el “dador de la sangre”, y la identificación de la voz poética con el personaje bíblico asesinado por su hermano, nos sitúan nuevamente del lado de la víctima, del cuerpo sometido al dolor de forma inexorable.

Por otro lado, el grito⁶⁹⁶, como “acto del instante” (Foucart 2005: 19), estadio anterior al lenguaje (Scarry 1985: 4) o concretización oral de la herida, es representado en el primer dibujo de Felipe Jiménez –donde la boca abierta nos sugiere la expresión

⁶⁹⁶ En diferentes composiciones se alude directamente al grito, al gemido, al estertor o al resuello que emite el hombre ante el dolor. En el poema “Óyeme, montaña” –fechado el 30 de noviembre de 1969– encontramos algunos de estos elementos: “Te clavo mi grito, / mis uñas más ansiosas que el hambre de una fiera. [...] / Yo lo siento mordiéndome los nervios / como la hormiga brava, / comiéndome el resuello / como un cachorro de puma. [...] / y tengo espasmo y crispadura / y urgencia de ser ya tu ritmo y canto, / de parecerme al hombre / que tiene oídos de copa / y está esperando el estertor que se lo llene” (69). Por otro lado, en la composición “De pronto” se pone en evidencia la imposibilidad del gemido: “Como un ojo enorme, / llora que llora / la lluvia oblicua / por el hueco del fondo. / Como un alma en pena / que gime y gime / y no le sale el gemido. / (Miedo entre la sombra y el ahogo)” (49).

del grito– y en distintas composiciones del poemario de Valls a través del uso de la interjección “ay”. El dolor es verbalizado a través del “ay”, suspiro o quejido profundo que se asoma al verso desde la necesidad del cuerpo que lo emite y cuya repetición dota al poema de una ritmicidad angustiosa. La composición “Vengo de la plaza de las estrellas caídas” –fechado el 16 de julio de 1967– termina con este lamento reiterado, precisamente como reflejo de un dolor físico localizado en la totalidad del cuerpo, presentado en fragmentos: “(Ay mis últimas entrañas, / mis músculos, mis linfas, / la ansiedad despiadada de mis uñas. / Ay los labios de cuarzo / y los dientes de arcilla, / y el imán en el centro de mi cráneo)” (17). Estos versos revelan otro de los tópicos del poemario: la presencia de una corporalidad fragmentada, que estará vinculada directamente con esta retórica del dolor. Asimismo, en el poema “¿Con qué grillos cautivos en maderas...” (29), el “ay” se convierte en recurso fonético y semántico contrapuesto al silencio: “¡Ay!, que con el re-ay y el ay torcido, / y el asfixiado y múltiple ay del callado. / ¡Ay!, que traigo el ay decapitado, / en perforantes voces de maderas, / en los joropos blancos y frenéticos. / Y en penetradas quenas de quejido, / y en selvas al crepúsculo incendiadas / gimen los cánticos de los bogadores” (29)⁶⁹⁷.

2.5.3.2. El cuerpo en pedazos

Valls no solo utiliza la metáfora de la herida como representación del dolor de la experiencia carcelaria, sino que también elabora todo un imaginario del cuerpo fracturado o quebrado, expuesto en partes, que nos revela el proceso de

⁶⁹⁷ La utilización de la interjección “ay” se perpetúa en otros poemas como en “Como bestia herida” – “Ay así, tan así, descoyuntado” (15)–, en “Quémame” (22) –“¡Ay! que con carbones adelante” (22)–, en “Quémate monte en brasas escondidas” –“ay, esperando”–, en “Ay, madre, agua salada y caracoles” – “Ay, qué sabor de orilla, / qué presagio de costa y de cayuelo” (39)–, en “Ante La Habana II” –“¡Ay! ¿Dónde estará mi sangre?” (48)–, etc.

deshumanización a la que se ve sometido el hombre dentro del espacio carcelario y la desintegración sufrida por los actos de subyugación y violencia⁶⁹⁸. Este mismo recurso de la fragmentación y desarticulación corporal es utilizado, como ya hemos analizado en otros capítulos, por José Martí y Pablo de la Torriente Brau; cuerpos alienados y descoyuntados pueblan las páginas de los testimonios carcelarios de ambos autores.

En el poema “Quémame”, la corporalidad de la voz poética viene presentada por partes –“ojos”, “nervios”, “sesos”, “hígados”, etc.– y esta fragmentación alude directamente a la desarticulación corporal que conlleva la experiencia dolorosa del encierro. Encontramos otros ejemplos de esta fractura o desmembración corporal en las composiciones “Los más duros grabados” –“Partido, desgajado, succionado” (26)–, “Como bestia herida” –“Ay así, tan así, descoyuntado, / como tierra, / como agua” (15)– y “¿Por qué en tan negros pozos me has dejado?” –“La pierna frágil se torció como un junco” (23)–, en las que la voz poética parece adelgazar, partirse, despedazarse en el verso mismo. La composición “Para bajar al duende” –fecha el 23 de noviembre de 1969– también refleja la fragmentación corporal dentro del proceso de despersonalización al que es sometido el hombre en presidio, a su aniquilación como hombre, y a su condición de muerto en vida:

Baja, que ven bajando,
por la nuca
por el cuello
por la vena que salta en la muñeca,
por la espina,
por el flanco
por el cristal que quiebra los talones.
Baja duende, ven bajando.

(Alguien tiene que callarse,
para que el duende baje).

⁶⁹⁸ En ocasiones, la amputación o mutilación serán una vertiente de esta fragmentación corporal: “Me cortaron la lengua” (62), proclama la voz poética de “Para bajar al duende”. En el poema “Vengo de la plaza de las estrellas caídas”, la amputación se expande al espacio exterior natural: “Arriba están zumbando los cocuyos / en mutilados rumbos y empañados” (17).

Me cortaron la lengua
y la echaron al agua,
y los peces me comieron las brasas de los ojos⁶⁹⁹.
Ya puedes bajar, mi duende;
ya estoy todo casi muerto.
Se ha abierto mi piel de arena y estoy manando el aceite.
Ya puedes venir. Un frío
me está comiendo.
Ya... soy un seco pedazo de cecina
que tiembla, tiembla, tiembla, tiembla. (62)

Esta misma representación del preso como muerto en vida se muestra en “Vengo de la plaza de las estrellas caídas”, donde la voz poética alude a las “casas de los muertos” como símbolo de la prisión, vinculado, por otro lado, al vacío y a la fractura: “Vengo de la plaza de las estrellas caídas / a donde miran las casas de los muertos. / Lunas rotas espejean en sus losas” (17)⁷⁰⁰. Recordemos que la identificación prisión-mortuorio también es utilizada por distintos escritores cubanos, entre ellos, José Martí, quien define el presidio como un “cementerio de sombras vivas” (Rodríguez de la O 2007: 86).

La composición “Mar” –fecha el 28 de mayo de 1969– nos presenta la corporalidad despedazada de un sujeto “niño” al que la voz poética se dirige como “Niño mío”. La pureza infantil del niño –identificado con una flor– se contrapone con la

⁶⁹⁹ El libro *Poemas de la mujer del preso* de Emma Pérez también utiliza este recurso de la fragmentación corporal para representar al prisionero. En el tercer poema del libro, “niño”, el penado ofrece a los guardias su cuerpo y alma de niño a través de un juego irónico en el que queda patente el sometimiento y la subordinación a los que se ve forzado dentro de la cárcel: “para que jueguen jubilosamente / les das el aro de tus brazos, / los corceles dóciles de tus piernas, / las esferas de vidrios de colores / de tus palabras añidadas, / el juguete claro de tu alma / tu nombre” (Pérez 1932: s/p). El primer poema de *Fuera de juego* (1968) de Heberto Padilla, “En tiempos difíciles”, podría asimilarse a este de “niño” de Emma Pérez, pues encontramos esta misma petición y ofrenda de partes corporales como símbolo de la despersonalización a la que se ve sometida el individuo, en este caso, no dentro de un régimen carcelario como en Montenegro, sino en un tiempo concreto de la Historia, el periodo revolucionario: “A aquel hombre le pidieron su tiempo / para que lo juntara al tiempo de la Historia. / Le pidieron las manos, / porque para una época difícil / nada hay mejor que un par de buenas manos. / Le pidieron los ojos [...] le pidieron sus labios [...] le pidieron las piernas [...] Le pidieron el pecho, el corazón, los hombros. / Le dijeron / que eso era estrictamente necesario” (Padilla 1968: 23).

⁷⁰⁰ Por su parte, los poemas “Casa vacía” –fechado en diciembre de 1969– y “No te dejes engañar por la apariencia” aluden nuevamente al espacio de una casa: en el primero, la casa se define como una “nueva piel de hombre” (68); en el segundo, es “fea” y “vacía”, y “las ratas salían de sus huecos” (74). En ambos casos, la casa se aleja del espacio idílico de recogimiento familiar para convertirse en un lugar teñido de muerte y vaciado.

crudeza de la muerte: los versos “flor de río acribillada” (Valls 1984a: 18) y “va tu lirio sumergido” (19) aúnan estas dos polaridades:

Niño mío asesinado.
Niño mío triturado.
Verde sueño de aceituna,
flor de río acribillada.
[...]
Ay, qué hierro puntiagudo⁷⁰¹
perforándote sin tregua
bajo las cruces del cielo
en vértice de lo negro.
¡Ay, mordido! ¡Ay, desguazado!
robado a los caminantes.
Clavado para sangrar
bautizando el mismo paso.
Ya. No se acaban los gritos.
En tus aguas de amatista
va tu lirio sumergido. (18-19)

El poemario presenta la corporalidad de la voz poética fundamentalmente a través de lo carnal: un trozo de carne, la carne perforada o la carne quemada. El poema “Para bajar al duende” alude a esta reducción del hombre a un pedazo de carne: “Ya... soy un seco pedazo de cecina / que tiembla, tiembla, tiembla, tiembla” (62). Esta carnalidad convierte de cierta manera en objeto al cuerpo, susceptible de ser triturado, despedazado, moldeado. En “Yo decía esa palabra para crearla del aire” el yo poético hace referencia a su “carne miserable” (16), y en “Si le pidieran al agua” se alude a la destrucción de esa carne: “Aceitaré los secos pedregales / recarneando calaveras” (41). Teresa Aguilar García menciona en su estudio *Cuerpos sin límites* el concepto de “carnofalogocentrismo” que enuncia Derrida para mostrar una “preponderancia de la carne y sus repercusiones” en el arte (Aguilar 2013: 14), y realiza una diferenciación entre los conceptos de “cuerpo” y “carne”: “El cuerpo apolíneo frente a la dionisiaca carne configuran la esfera de la representación mimética, aquella que aboga por el

⁷⁰¹ Este “hierro” se vincularía con el clavo, el alambre o la aguja de las otras composiciones que ya hemos analizado.

cuerpo en detrimento de la carne y lo informe, lo ilimitado, lo que atenta contra la representación reconocible” (15). La utilización repetitiva del elemento carnal en Valls revela la pérdida de perfiles y rasgos del hombre prisionero y su aproximación a un ser-objeto moldeado y deformado, cuya presentación solo es posible desde la parte o el fragmento.

Sin embargo, nos encontramos a lo largo del poemario con otros niveles corporales como la estructura ósea y las sustancias corporales. El hueso como elemento sólido y firme –“las últimas gotas caen/ hueso a hueso por mi espalda” (17)–, se contrapone a la carne, más susceptible de ser atravesada⁷⁰². Las sustancias corporales como la “saliva” (16), los “tuétanos” (16, 23) o las “linfas” (17), forman parte de la desarticulación y fragmentación corporal, y son el último rastro textual y corporal de existencia humana. Esta penetración y exposición de los tejidos internos, las vísceras o las secreciones es un modo de mostrar la desarticulación corporal del prisionero, su inorganicidad y su ruina. De la carne torturada⁷⁰³–representada en un “largo desollado cántico” (17) o caracterizada por el sujeto poético como “desollado por la fiebre” (37)– hemos pasado a la entraña y sus fluidos hasta presenciar la desaparición del ser, su total anulación: “Yo, que ya no soy; / ni ya me importa [...] De pronto en nada; / estéril hasta para el verso” (37)⁷⁰⁴. De esta desaparición del ser, surge la identificación del yo poético con la ceniza y con el humo en “¿Cómo debía quererte?”: “Soy de ceniza y de pavesas. / Mejor de humo; eso sí, de humo, / del humo que te quema y que te asfixia / y te nubla de hollín”

⁷⁰² La presencia del cráneo se repite en diversas composiciones: “y el imán en el centro de mi cráneo” (17); “monte espeso de mi cráneo” (20); “este cráneo horrísono y metálico” (29); y “tapas cerradas de mi cráneo” (70).

⁷⁰³ El poema “Cuando me paraba en mi piedra” alude a la carne golpeada desde el elemento cromático: “Tengo la carne morada / de tanto invierno” (58), al igual que ocurre en “Matazón”, aunque en este caso se proyecta a un elemento de la naturaleza: “¿Qué es este musgo amoratado sobre la tierra?” (82).

⁷⁰⁴ Estos versos pertenecen a la composición “Quémate monte en brasas escondidas”, donde la anulación del ser viene precedida por la destrucción física perpetrada por el golpe y la punzada: “Golpeado el rostro / por la dura pedrada del silencio, / seco de piso a ras de mediodía, / desollado por la fiebre / con los últimos temblores / deshaciéndome el vientre, / con los ojos abiertos hasta la punzada / y las venas tundidas por la sangre / estiradas como banda de goma” (37).

(25). Por otro lado, en la composición “Con qué grillos cautivos en maderas”, la voz poética asume su ser vaciado, ausente, lleno de “muerte sin medida”⁷⁰⁵:

[...] –Si nada he sido;
si lleno estoy de muerte sin medida,
de muerte en embrión aún no nacido,
de muerte por el labio y por la espina,
y bajo este cráneo horrísono y metálico
–clamador a los picos y a las manos–
a veces tanta muerte desolada,
nave en sombra, vacía, despoblada. (29)

La anulación del sujeto poético en el espacio carcelario viene representada en “Déjame al menos recortar mi sombra en el piso” –fechado el 27 de febrero de 1970– a través de la identificación con una “mueca arrimada entre los hombres” y con un “hombre de paja”, al que se insta a que busque fuego para autodestruirse: “Si no hubiera llegado nunca a este sitio, / si no hubiera marchado como hombre de paja / contorsionado de viento y de tañidos... / [...] Anda a buscar fuego, hombre de paja. / Solo cuando ardas se asombrarán los niños / y podrá huir tu corazón de fuego” (92).

La muerte⁷⁰⁶, presencia continua en el texto como parte sustancial de la cotidianeidad carcelaria –“Siento que me voy. Me hundo. [...] Vengo al morir cada día / ¿Quién sabe si he de despertarme?” (34)⁷⁰⁷–, también se materializa en el cuerpo del yo poético en la composición “En el estanque cautivo” –fechada en octubre de 1969–, donde la

⁷⁰⁵ Asimismo, en la composición “No te dejes engañar por la apariencia” –fechado el 29 de noviembre de 1969–, el sujeto poético asume que todos los que le rodean también están llenos de muerte: “Verdaderamente todos están muertos” (68), parafraseando el verso de “Donde estoy no hay luz”: “Todos están ardiendo” (73). La muerte también se hace presente en “Dura es la noche” –“Un pus de muerte / suelta palpitaciones” (42)– y en “¿Madre qué hacen las gentes?” –“Ya no sé cuántos ciclones / aullaron junto a mi oreja, / ni por qué hueco del techo / entró ululando la muerte” (43).

⁷⁰⁶ Asimismo, en “Dos muertes” –poema fechado el 26 de febrero de 1970–, el sujeto poético distingue entre “la muerte limpia” y “la muerte sucia” –infecta y purulenta–, situándose entre ambas como cuerpo herido que va y regresa del fuego aniquilador: “Entre dos muertes descuartizado, / célibe para ambos desposorios; / con alargadas garzas intentando / incomprensibles vuelos, / y el esternón abierto / para un ir y venir de lumbre a lumbre, / cuerda de lumbre hasta la misma lumbre” (91).

⁷⁰⁷ En la composición “Cómo vengo de estiércol y humareda” (28) la presencia de la muerte tiñe de angustia y desesperación el discurso del yo poético, focalizado en el elemento auditivo del “clamor”, “estertor” o “jadeo”: “Qué clamor de guadaña, / qué ojo seco pidiendo a gritos lágrima, / qué jadeo abismal desesperado / agonizando por un pez de nardos. / Qué estertor de alquitranes ebullentes / hay en el vientre opaco de la noche” (28).

búsqueda por conocer el propio rostro –en definitiva, la propia identidad– finaliza con la revelación de la muerte:

En el estanque cautivo
de algún cristal azogado
busqué con ojo asustado
el rostro con el que vivo.
Lo vi de golpe, furtivo
como un compañero ausente.
Seguí mi paso demente
sabiendo lo que sabía:
se estaba muriendo el día
sobre mi gastada frente.

2.5.3.3. Hombre vs. Animal

Dentro de la anulación del ser en el espacio carcelario –convertido finalmente en “nada”–, incluimos el recurso de animalización utilizado a lo largo del poemario como símbolo de la supresión de identidad o deshumanización al que es sometido el hombre en la prisión por la tortura, las vejaciones o la incomunicación. Giorgio Agamben expone, en su ensayo *Lo abierto. El hombre y el animal*, el concepto de “máquina antropológica” a través de la “oposición hombre/animal, humano/inhumano” (Agamben 2005: 52). El pensador italiano plantea que el “judío” es el “no-hombre producto del hombre”, “el *néomort* y el ultracomatoso, es decir, el animal aislado en el propio cuerpo humano” (52). Diversos estudios han demostrado que muchos de los textos literarios sobre los campos de concentración utilizan representaciones grotescas y bestializadas del cuerpo del prisionero y de sus acciones⁷⁰⁸.

⁷⁰⁸ Por ejemplo la tesis de Máster “*From hidden to (over-)exposed*”: *The grotesque and performing bodies of World War II nazi concentration camp prisoners*” (2007) de Jeff List, o el libro de Javier Sánchez Zapatero *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*, en el que se incluye un

Del mismo modo, el hombre es presentado como un animal en los poemas de Valls como síntoma de su deshumanización en el espacio carcelario. En la composición “Como bestia herida” – fechada el 23 de junio de 1967 – la voz poética se compara con un animal lastimado que huele “a perro sucio” (15) y que se somete dócilmente al dolor que otro pueda propiciarle. En el poema “Cómo debía quererte”, nuevamente se identifica el yo poético con un perro que representa la docilidad y sumisión ante un “tú” amo y verdugo: “Como un perro he comido de tus manos. / Me he servido de ti” (25). Asimismo, en “Quémame” el sujeto poético alude a ciertas partes del cuerpo como partes animales, identificándose nuevamente, por tanto, con una bestia e instando a un “tú” a que le destroce: “Húndeme el hocico rabioso / en los charcos de orine [...] Muéleme las garras” (22).

Además del recurso de la animalización o bestialización, encontramos en el poemario la referencia a numerosos animales que se utilizan como símbolo de la fragilidad, volubilidad o docilidad, o, por el contrario, como símbolo de la destrucción y amenaza. Para Louis Bourne, los poemas de Valls están poblados por “animales hostiles que torturan pero también son criaturas indefensas que representan la inocencia humana” (Bourne 2001: 100). Frecuentemente las aves y otros animales alados son asociados al primer grupo: el jilguero vinculado al niño en “Mar” (18) o la alondra de “Con qué grillos cautivos en maderas” (29) se complementan con la identificación del yo poético con un “gran pájaro del éter” en “Lobo blanco, lobo alado”: “Gran pájaro del éter, – / aúllo, vuelo, alumbro, / paso” (50). Sin embargo, los animales amenazadores adquieren una mayor presencia en el poemario y son frecuentemente asociados a la

apartado denominado “Animalización”: “Tal y como ha mostrado José A. Zamora (2001: 187), ‘los prisioneros eran sometidos a un proceso de destrucción de su subjetividad para reducirlos a pura experiencia somática [y] de esta manera se consumaba una lógica de zoologización y cosificación’ [...] El corpus de expresiones metafóricas y comparativas utilizadas en la literatura concentracionaria que reflejan el proceso de animalización al que eran sometidos los presos resulta interminable.” (Sánchez Zapatero 2010: 164, 167).

infección y putrefacción, así como a la aniquilación y destrucción: las víboras y serpientes de “Por qué en tan negros pozos me has dejado” (23), los gusanos que invaden a la voz poética de “In(v)ierno” (86) y los avisperos pesados de “Cómo vengo de estiércol y humareda” o los tábanos y abejorros que aguijonean en “Un instante en el aire” (97).

Por otro lado, en la composición “Rata” –fecha en marzo de 1970– la voz poética se identifica con un repulsivo roedor que ha entrado en contacto con el “estiércol”, el “orine” e incluso con la muerte: “Saltó y huyó, la cola larga y calva, / el bigote asqueroso, / mucilaginoso. / Yo no quise matarla porque estaba viva, / y era mi hermana, / la que más se me parece, / mi hermana la rata, / que se perdió de un brinco / en el vientre abierto de la cloaca” (96)⁷⁰⁹. Esta aproximación entre lo animal y lo humano es un síntoma de la bestialización a la que el hombre es reducido en el presidio, del descenso a sus más bajos instintos dentro del denigrante medio carcelario.

En el invierno y primavera de 1983, la revista *Tribu* publicó una obra dramática de Valls inédita –mientras este aún guardaba prisión–, *Los perros jíbaros*, en la que la humanidad es perseguida por unos perros salvajes, que destrozan la tierra, aúllan continuamente y se nutren del hombre: “Los perros jíbaros crecen en los despojos del hombre y un día son como una plaga. Entonces arrasan la tierra y destrozan a los hombres a dentelladas” (Valls 1983: 10). La obra se centra en el personaje de Víctor, un joven que intenta resistir ante la amenaza de los perros, que busca “el camino del hombre” (14) pero que finalmente acaba siendo desgarrado por las fieras: “Solo que no hay casa ni paredes, ni huertas, ni madres, ni mujeres, ni hijos en los vientres. Solo perros jíbaros, ladrando, mordiendo, aullando, destrozando. Y trampas, trampas, por

⁷⁰⁹ Valls relata en su testimonio que en La Cabaña los presos dormían pegados unos a otros y “todas las noches merodeaban las ratas, rozándonos la cabeza. Solía sentir a una de ellas yendo y viniendo” (32). Como ya comentamos en el anterior capítulo, Reinaldo Arenas también dedica en “Leprosorio” un fragmento a las ratas, convertidas en “dueñas” de la prisión.

todas partes” (14). Algunos hombres mueren y otros se transforman en perros jíbaros si son mordidos, formando parte de una cadena de destrucción fatal. Tanto la asimilación del hombre con el animal⁷¹⁰ como la representación del cuerpo fragmentado, herido y aniquilado del protagonista, al final de la pieza, aproximan los textos de Valls *Donde estoy no hay luz y está enrejado* y *Los perros jíbaros*⁷¹¹.

2.5.3.4. Las luces del espacio presidiario: la transición del dentro al afuera

Encontramos a lo largo del poemario, en esa andadura antitética –dolor/goce, amargura/dulzor⁷¹²–, un continuo contraste entre espacios luminosos y espacios sombríos –“vuelo dual arrebatado / de sombra y luz” (37)–, normalmente asimilados al

⁷¹⁰ En una huida desesperada distintas voces acosan a Víctor con la aparición de animales amenazadores: “Cuidado con la rata rabiosa que huye contigo por las alcantarillas. No la provoques porque te clavará sus dientes”, “Cuidado con el pulpo ebrio de tinta que está en la oscuridad oscura. Si sus tentáculos te atrapan te morirás sin aire y en un coágulo de negruras”, “Cuidado con las redes tendidas por las arañas porque ellas te chuparán la sangre sin permitirte que mueras”, “Cuidado con las fauces de los cocodrilos que están junto a los charcos donde abrevas tu sed porque pueden cerrarse implacablemente en tus tobillos” (16).

⁷¹¹ En el quinto acto, distintos hombres, entre los que se encuentra Víctor, se sitúan en un espacio atemporal iluminado por una “luz irreal” sin ventanas ni puertas; “un hueco” del que dicen “se sale alguna vez” (18) y en el que todos son conocidos. Este lugar, que parece reflejar simbólicamente la cárcel, convierte a los hombres en algo que no quieren ser –su única actividad es “morder”, “fingir”, “atrapar”, “vagar”–, los aproxima a su ser más salvaje, a esos perros jíbaros de los que huyen: “Aquí no se distingue quién es perro jíbaro y quién no. Todos nos estamos convirtiendo poco a poco en algo que no quisiéramos ser. Cuando te cansas revuelves y gruñes y desgarras y muerdes. Y después te echas en un rincón a rumiar los hígados hasta que te levantas y te vuelve a empezar el cansancio. [...] No te digo que ya no se sabe dónde se acaban los perros y dónde empezamos nosotros” (18). Víctor y otros hombres se fugan de ese espacio; en la huida el protagonista se magulla “el rostro y el costado”, quedando “medio desollado”, “en carne viva” (22), llagado y desgarrado, y llega a casa de unas vecinas que le instan a que siga huyendo pero él, “cansado de tener miedo” y de esa fuga infinita, destrozado, no quiere sobrevivir y se entrega: “Tienes que seguir huyendo [...] Si no, te desguazarán, te roerán los huesos, partirán tus tendones con sus dientes [...] Demasiado destrozado estoy, no tengo más memoria que mis úlceras [...] La tierra es lugar para separarse. Un hombre vivo es un hombre descuartizado. Otro lugar ha de haber para juntarse” (22-23). En el último acto, las dos vecinas observan a Víctor desde un risco, arrastrado y “entrampado entre la zarza y la espuma”, “indefenso, desnudo, solitario y presente”, que ha sido “despedazado por los perros jíbaros”, que lo han desollado arrastrándolo, le reventaron los tímpanos, le untan sus membranas con ácido de rabia, escarban sus intestinos con las patas, se orinan en sus flancos y restriegan sus traseros sobre sus mejillas de almendra, lo desgarran, con trozos de su carne desgajada hacen festín, lo arrastran junto a las rocas de los cangrejos, trituran su caracol de sangre en el arrecife...” (26).

⁷¹² En la composición “El terso vientre del agua” se representa explícitamente esta contraposición: “Y en frasco transparente / agrio y dulzor van cautivos” (34).

afuera y al adentro respectivamente, aunque existe un predominio de la ambientación lúgubre en conexión con el contexto carcelario revelado explícitamente en el libro. Como señalaba René Tavernier, Presidente del P.E.N. Club Francés, en la edición trilingüe al poemario: “la sombra, la sangre, el sufrimiento, la piedra y el invierno se encuentran presentes, por doquier y siempre, en los textos que nos han llegado. Pero también los pájaros [...], el sol que ‘existe, evidentemente’, el ‘agua juntada’, el deseo, el corazón del fuego y [...] la fe” (Valls 1984b: 9).

El poema “Qué acompasadas luces, alma mía” –fechado en junio de 1969–, representa esta contraposición, pues la “fosca y horrisona negrura” que se expande – “hojas negras”, “negras fauces”, “atmósferas cegadas” (21)– se atenúa por las luces que “se encienden y vibran y titilan” (21)⁷¹³.

La contraposición entre luz y sombra se aúna en el poema “No hay más que un bombillo apagado” –fechado en diciembre de 1969–, en el que la claridad ocupa un lugar “más allá”, alejado del sujeto poético, y la oscuridad un espacio cotidiano conectado con la muerte, el desequilibrio y la caída:

No hay más que un bombillo apagado;
 el otro encendido está más allá.
 ...Más allá...
 Volvió a sonar esa campana.–
 Nadie viene. Nosotros no vamos.
 ...Ninguno va...
 Todos los días se despierta un pájaro.
 Alguien dispara su fusil y lo mata.
 ...Al de hoy lo mataron ya.
 ¿Yo? Canto de miedo en la sombra.
 Si algo se partiera de repente...

 Su...jé...ta...me. (79)

⁷¹³ En el poema “Yo te cantaré” –fechado en diciembre de 1969– el yo poético ordena a un “tú”, a través del uso imperativo, que le llene de luz los ojos: “Toma tú mis ojos. / Púnzalos de luz, / de tan solo tu luz perfumada. / Déjame ser fiel / a la húmeda flor de tu mano” (78).

Un haz de luz también se asoma al poema que da título al libro, “Donde estoy no hay luz y está enrejado”, fechado en diciembre de 1969 y contextualizado explícitamente en el espacio de la prisión. El yo poético se sitúa en la sombra, sin salida, en una monotonía asfixiante, aunque toma consciencia de la existencia de un espacio alumbrado⁷¹⁴. La claridad, en este caso, también se vincula cromáticamente y sensorialmente a la llama que quema y al kerosene que inunda los cuerpos como símbolos de aniquilación y destrucción:

Donde estoy no hay luz
y está enrejado.
Inmediatamente después
hay un espacio iluminado.
Por lo tanto, debe existir la luz.
Sin embargo,
más allá, hay una sombra más densa aún...
Ya no hay ahorcados:
todos están ardiendo
¿Estarían hechos de kerosene por dentro?
Y siguen conversando,
moviéndose de aquí para allá,
de allá para acá,
interminablemente.
Algunos duermen.
Alguien está afuera.
En algún lugar hay sol.
Inevitablemente existe el sol.
Yo ya no puedo salir:
iré a dormirme.
Inevitablemente volveré a despertarme.
Y así sucesivamente.
La kerosene inagotablemente está quemando. (73)

Los distintos espacios en los que se sitúa la voz poética a lo largo del poemario frecuentemente están asociados a esta sombra densa y opresiva, como en los versos “Vengo de las plaza de las estrellas caídas” (17) y “¿Por qué en tan negros pozos me has dejado?” (23), y en la presencia constante de una noche donde “el ruiseñor perfora” (33)

⁷¹⁴ La unión de luz y sombra confluye en el oxímoron de “incendios ciegos” (25) en la composición “¿Cómo debía de quererte?”.

y donde “un pus de muerte/ suelta palpitaciones” (42). Sin embargo, los espacios iluminados se muestran en aquellas composiciones en las que la voz poética se sustrae del encierro y se abre imaginariamente hacia otros espacios, en los que conversa con el hijo o con la madre, o donde recrea la ciudad de La Habana. Observamos a lo largo del poemario esa doble espacialidad dentro/fuera que presupone el espacio carcelario y que analizábamos en el capítulo introductorio.

El poema “Tan, tin tan tan... tin tan...”⁷¹⁵ –fechado en junio de 1969– está constituido por un diálogo entre un padre y un hijo donde la música de un organillo, el algodón de azúcar o el carrusel nos sitúan en un espacio festivo –un mundo lleno de ingenuidad e ilusión– alejado del ambiente turbio y pútrido de otros poemas. Otra de las composiciones dirigidas hacia el hijo es “Niño, ¿dónde tú estás?” –fechado el 1 de noviembre de 1969–, en la que la voz poética necesita de ese “tú, pequeñito” que representa su única luz –“jugo de sol”, “resplandor de tu mirada” (51)– entre las sobras en las que habita: “Mis ojos están enfermos de sombra / andan mendigos de tu imagen” (51). Asimismo, el poema “¡Qué bueno, hijo, que has venido!” –fechado en 1969– recrea la visita que el hijo hace al padre en su “gruta oscura” (40), que se convierte con la presencia de aquel en “casi hermosa” pues desde ella se observa la luz del exterior: “¡y afuera hace tanto sol!” (40). Por último, las composiciones “Hoy me asgo de ti” y “Frank” –fechada el 3 de diciembre de 1969– vuelven a aludir a la figura del hijo como asidero necesario para la supervivencia del yo poético, quien se sujeta a su “remota transparencia” (80)⁷¹⁶: “Pero, hijo, es que te necesito; / te necesito, hijo: / para que el sabor amargo de los cundiamores / tenga una esencia salvífica, / para no volverme loco / en medio de tanta locura mía, / para morder una dulce magnolia alicorada / en el delirio

⁷¹⁵ Los espacios iluminados del poema se concretan en los “faroles”, los “bombillos” o las “bengalas” (35-36)

⁷¹⁶ Esta composición dialoga con el poema anterior “No hay más que un bombillo apagado”, que termina con la súplica de un “Su...jé...ta...me” (79).

absurdo de mi existencia” (81)⁷¹⁷. Ante el “alma desguazada” del padre, su fragmentación corporal, se alza el “recuerdo iluminado” del hijo como salvación:

Porque no tengo donde meterme en el mundo,
me meto en tu recuerdo iluminado.
Porque me cuelgan inútiles las palabras del labio,
me aferro a tu nombre
que no pronuncio.
Porque hasta el último vidrio fue empañado
me atengo a tu remota transparencia.
Por lo que me resta de alma desguazada
(que nada más eso soy bajo la costra
de seco estiércol y cartón mojado),
me clavo sobre el junco de tu vida
para vivir nutriéndome del sueño. (80) ⁷¹⁸

Por su parte, el poema “Ay, madre, agua salada y caracoles” –fechado el 15 de julio de 1969– nos presenta a la figura de la madre en fusión con la naturaleza –“madre miel, madre globos de naranja, / madre rosas enjuagadas” (39)– como representante mayor de la luz: “Y tus luces... / Toda tú eres luz– / un joyel de luceros y candiles– / amarilla de oro y de la yema, / de pulpa de dulzona calabaza” (39). En la composición “Dulce pez” –fechada en marzo de 1970–, la voz poética también apela directamente a la madre desde la necesidad y la desesperación; el “pez” –acribillado, enclavijado, de ojos dolorosos y fijos, boca sedienta– representa, en realidad, a ese mismo sujeto poético:

⁷¹⁷ El poema “Si te dijera que te quiero” –fechado el Jueves Santo de 1970– reproduce esta misma construcción “Te necesito”, dirigido en este caso a un tú anónimo; la necesidad íntima, corpórea del otro finaliza con una alusión al dolor: “Te necesito; aunque no te vea / entre tantos limones estallantes / que giran sin tregua en aros ácidos. / Te necesitan las contracciones de mis tuétanos, / las almejas sedientas tras mi rostro, / mi tiempo aniquilado por las sombras. / [...] Sé que estoy doliéndote, / doliéndote hasta el último destino del clavo. / Pero, recógeme, / júntame con tus cosas necesarias” (98).

⁷¹⁸ En contraposición a estos poemas, encontramos en “Muérete pronto, hijo mío, que aún es tiempo” –fechado el 28 de noviembre de 1969– ya no la luz o pureza que representa el hijo, sino el augurio de que el mundo va a llegar a convertirse en un lugar controlado y mecanizado por el hombre –“[los sabios] encharcarán la vida / de logaritmos y raíces cúbicas, / y no te dejarán ni una esquinita / para una muerte hermosa, apasionada, / limpia como el cáliz de un lirio” (66)–, por lo que la voz poética, al no soportar “el dolor de este presagio”, insta al niño a morir juntos: “Vamos a morirnos pronto, / ahora que aún es posible” (67). Otros poetas presos como Ernesto Díaz Rodríguez dedicaron gran parte de sus escritos carcelarios a los niños; su libro *La campana del alba* es un claro ejemplo de esa poesía infantil cultivada en la prisión: “Los niños son esas flores / que brotan entre las piedras, / y las nubes que se engarzan / y las olas que se alejan; / son los tiernos girasoles / que miran la luna llena / y el árbol que se levanta / como una esperanza nueva. / Son, en fin, la luz que impregna / las paredes de mi celda / y la espiga que germina / en los charcos de mis venas” (Díaz Rodríguez 1984: s/p).

“Madre, / tengo el último grito / ahorcado de un puntal de hierro. / [...] El dulce pez es todo lo que miran / mis ojos vertiginosos / girando desorbitadamente, / el dulce pez de los ojos fijos / y de la boca abierta sedienta” (94-95)⁷¹⁹.

Los dos poemas dedicados al espacio exterior de la ciudad son “Ante ti, por ti, a ti I” y “Ante La Habana II”. En el primero de ellos, la urbe es asimilada a un “ópalo dulce y sandunguero”, “un claro ópalo al sol transparentado” o “una rosa de coral”, elementos luminosos que se contraponen al espacio de la cárcel, a la que se alude directamente con el sustantivo “castillo” —en referencia a la prisión del Castillo de San Carlos de la Cabaña, donde seguramente se encontraba Jorge Valls en esos momentos—: “Ay castillito, castillo / castillito cascarón / donde sangra, canta y pare, / flor de anís, mi corazón” (47)⁷²⁰. La segunda composición sobre la ciudad de La Habana —fecha el 22 de octubre de 1969— recurre nuevamente a la metáfora del “ópalo maduro” y, en esta ocasión, la voz poética compara el espacio urbano con la figura de la madre y retoma elementos y ritmos propios del universo infantil —el zapato, los caramelos, las cariocas, las pelotas de papel—, para finalmente preguntarse por su ser más íntimo, materializado en la sangre: “¡Ay! ¿Dónde estará mi sangre? / (Mi sangre sabe a limón y miel). / ¡Ay!,

⁷¹⁹ Otro de los poemas construido a partir de la interpelación a la madre es “¿Madre, qué hacen las gentes?”, en el que la voz poética le pregunta a “la madre” sobre la situación de “las gentes” que sufren encierro “entre el acero y la piedra”, “entre la grieta y el muro” (43) —como el propio sujeto poético—, donde la muerte acecha como una “loba taimada / de diente afilado y recto”. El tiempo adquiere un carácter mortal y repetitivo dentro de la prisión, como ya analizamos en los autores Pablo de la Torriente Brau y Carlos Montenegro, y así también se presenta en este poema: “el tiempo enmohece / dando vueltas, dando vueltas [...] mientras camina un insecto / sobre mi reloj difunto”.

⁷²⁰ Otras alusiones al encierro se dan en las composiciones “De pronto: —¡Mira!” —fecha el 27 de octubre de 1969—, en la que el sujeto poético expresa la imposibilidad de salir del espacio: “Yo quisiera irme / pero no es posible” (49); y en “Aquí...allá” —fecha el 1 de noviembre de 1969—, donde se equipara el interior y exterior a un espacio de encierro, participado de la metáfora de la isla-prisión y la dictadura-prisión: “Aquí..., allá, / en cualquier parte es lo mismo: / un muro frente a las narices, / un soldado junto al muro / y una cazuela que se revuelve” (53). El deseo de huir es representado en el poema “Lobo blanco, lobo alado” —fecha en noviembre de 1969— a través de la transformación del yo en pájaro: “Gran pájaro del éter,— / aúllo, vuelo, alumbro, / paso” (50).

¿dónde estará mi sangre? / ¿Dónde estará? / Que yo lo sé; que yo lo sé. / Que tú lo sabes / que yo lo sé” (48)⁷²¹.

2.5.3.5. Poemas-escena

Donde estoy no hay luz y está enrejado también está constituido por poemas-diálogo que acercan el género lírico al dramático. Se constituyen como escenas del presidio que aportan nuevas perspectivas al análisis de la poesía carcelaria de Valls. El diálogo dentro del contexto específico carcelario se erige como recurso literario a través del cual contruir “tú” imaginario frente la imperiosa necesidad de comunicación. Sin embargo, en varias composiciones, la comunicación no se realiza –subyace, en el fondo, una imposibilidad de llegar al otro– o queda truncada y los diálogos más parecen monólogos interiores de voces aisladas.

“Escena de un joven a quien van a matar” –fechado el 1 de noviembre de 1969 y con el comentario final “Lo fusilaron el 30 de octubre de 1969”⁷²²– recrea el diálogo entre un condenado a muerte y un interrogador, en el que el preso es representado por su sangre: “He sido con mi sangre / el eco de todas las palabras. / [...] Me estaba

⁷²¹ Encontramos a lo largo del poemario otros poemas que también trascienden el espacio carcelario y se sitúan en otros lugares, exteriores o interiores. Por ejemplo, en “¿Llueve? –No sé... suena como si...”, la voz poética atraviesa calles y ciudades y narra en primera persona el trascurso de su recorrido: “Voy por la calle ya sin prisa. / Las ciudades pasan a través de mí, / mientras las músicas de feria / caracolean en los oídos y en el torso; / me devastan como una garlopa. / [...] / Hay una vieja grieta sin remedio / sobre la que gimen los sapitos. / [...] Las casas de los pobres / se emburujan de cansancio inútil. / Los pies enchumbados / se duermen en los zapatos rotos. / De la boca entreabierto se descuelga el agua / como del brocal de una fuente rota” (88). Aunque nos encontremos en un contexto exterior se siguen repitiendo isotópicamente elementos vinculados a la fractura y a la destrucción. De igual manera, la composición “El tambor del circo pobre” –fechado el 24 de enero de 1970– nos muestra un universo circense mísero y deteriorado: “El tambor del circo pobre / bate miserablemente. / Un viejo león añora / su dulce bosque tan ausente. / La trapezista escuálida / repite una vez más el salto mortal. / Tengo frío. Toso. Encojo el pecho; / no obstante, sigo temblando por dentro. / Las viejas sillas de tijera / están vacías” (89).

⁷²² Al incorporar al propio título del poema el sustantivo “Escena” nos situamos como lectores/espectadores del diálogo dramático. En el poema Valls recrea un acontecimiento real del fusilamiento de un joven por lo que se trata propiamente de una “poesía testimonial”.

desangrando. / Me salía la angustia del gáznate / como una lombriz sin cola interminable” (54). El poema retoma nuevamente el elemento de la sangre como símbolo del sufrimiento: el condenado se ha desangrado verbalmente –su dolor es representado por la sangre– y el mundo exterior también viene representado por esa sangre: “Me golpeaba la aorta / una médula espesa y afiebrada. / Quería huir no sabía ni a dónde. / El cielo era un snob de propagandas; / la tierra era un fangal ensangrentado” (55). El pecado de ser joven, el “nuevo pecado”, le hace susceptible de ser aniquilado, triturado, ante la amenaza de su desobediencia⁷²³:

–Es horrible. Con lo que hemos hecho por él.
Tiene todos los rasgos...;
es un caso perdido.
–Oído, oído, todos los sordos del mundo;
oído todas las piedras y los árboles del bosque;
oído, arcángeles del aire,
oído y hacedlo oír a quien no desdiga.
Tengo veinte años.
Tengo veinte triturables años.
Veinte palomas asaetadas en el pecho,
veinte, ¡Ay! Veinte años.
–Incorregible⁷²⁴–.
Hay que fusilarlo. (55)

La composición “Centinela, desde la espina de la muralla” –fechado en noviembre de 1969– reproduce un diálogo entre un preso y un centinela, donde aquel le pregunta a este sobre su visión del otro lado y sobre la llegada de unos “buques amargos” amenazadores. El silencio final del centinela corta abruptamente la conversación entre los dos hombres y provoca en el presidiario una asoladora angustia:

⁷²³ Este poema se vincula directamente con la composición “Cuando lo pusieron en el cuarto estrecho” –fechada en diciembre de 1969–, donde sobresale el elemento de la puerta como objeto que conecta dos espacialidades: el adentro y el afuera. En el poema, un hombre es encerrado, “puesto”, en un cuarto y fusilado: “Cuando lo pusieron en el cuarto estrecho, / se cerró la última puerta. / [...] Hablé solo. / Alguien oyó. / Luego, de un fogonazo, le abrieron el tragaluz” (71). Asimismo, la composición “Tres tiros de gracia” –fechada el 26 de enero de 1970– también alude indirectamente a un fusilamiento poniendo su enfoque en el elemento de las balas, simbolizadas como palomas negras: “Las tres palomas del diablo / se quedaron muertas de hartazgo. / Y Cristo lloraba desamparado” (90).

⁷²⁴ Con el término de “incorregible” se hace referencia a un tipo de presidiario conflictivo. Carlos Montenegro alude en diferentes textos a los “Incorregibles” y a la galera que estos ocupaban.

–Hay sangre en el labio de la madrugada.
 –Centinela, mira otra vez. ¿No vienen?
 –Una tela larga de gritos
 huye más allá del puente.
 –Centinela, ¿tú rezas?
 –Hazlo por mí, tú que velas.
 –Centinela, si te dijera que te quiero...
 – (¿i.....!?)
 –Centinela..., centinela... (57)

La composición “¿Qué haces aquí? No te han llamado” –fechado el 15 de noviembre de 1969– presenta la conversación entre dos voces, en la que se pone de manifiesto la falta de autocontrol y maleabilidad de uno de los sujetos –características propias de la automatización, mecanización y sumisión sufrida en el espacio carcelario–, quien repite insaciablemente “Alguien me trajo. Nada más me trajo”. Asimismo, se pone en evidencia su “despertencia” a ese nuevo espacio, su posición marginal dentro del lugar: “–Pero no te das cuenta de que es absurdo. / No es tu casa, ni el vaso ni la silla; / ni la lengua que hablas es la misma. / Comprende que es mejor no estar presente” (60).

“¿Cómo quieren los próximos?” –poema fechado el 28 de noviembre de 1969– está construido de nuevo por una conversación entre dos voces, donde se revela la necesidad de la automatización y modernidad humana al grito de “Cibernética, por favor” (64) frente a un sujeto que ha ofrecido un cuerpo –en fragmentos, no numérico sino carnal–, que ya ha quedado “anticuado” u “obsoleto” para “Nuestro Tiempo”:

–“Os he dado tajadas vivas de mi carne,
 el limonado zumo de mis ojos,
 el último dolor
 que penetró en mis huesos”.–

 –Oh!, qué obsoleto;
 reminiscencias, imitaciones, –
 en el mejor de los casos, influencias.
 Veinte años de atrasos.
 Hoy no se puede hacer algo así. –
 (1, 243, 751... ¿51?... tal vez 51.07...

y así sucesivamente.)

Nuevamente, en la composición “No te dejes engañar por la apariencia”, el diálogo final nos revela el comportamiento autómatas del hombre –representado igualmente por lo carnal deshecho–, su condición de ser prescindible y mecanizado:

–Pero caminan...
–No, Tan solo conducen sus carnes,
las gemebundas carnes
marchitas de frotarse,
con todas sus piezas sustituibles.
–¿Ni siquiera el gran payaso?...
–Ni siquiera...
Se perdió en un bosque de espejos;
Enmudeció en el laberinto del eco.
–¿Y entonces...?
–No sé. Todo tiene en el fondo
ese color morado⁷²⁵...
Tal vez volver a empezar. (68)

Por otro lado, este poema refleja el carácter falso de las “escenografías de cartón” que los hombres disponen y representan ante el otro: “Verdaderamente todos están muertos. / Vagan entre escenografías de cartón. / Ya no hacen su historia: / representan el argumento de un cuento. / Ya no hacen sus casas: habitan los cubículos dispuestos. / Ya no dicen sus cantos: / ponen discos en los gramófonos” (68)⁷²⁶. La visión del yo poético proyecta el ambiente enrarecido exterior, caracterizado por la superficialidad y la impostura, pero del que el sujeto parece alejarse al no formar parte ni incluirse en él⁷²⁷.

⁷²⁵ Ya comentamos la reiteración del color morado en el libro como símbolo de la violencia ejercida sobre el cuerpo –la carne morada de “Cuando me paraba en mi piedra” o el musgo amoratado de “Matazón”–.

⁷²⁶ Otras referencias a este carácter falseado o fingido las encontramos en “Hallazgo” con la alusión a la “pantomima” (70).

⁷²⁷ Se alude a esta falsa apariencia en el poema “Retroversión”, donde “deliciosas flores artificiales” crecen “olorosas de las grietas” (76).

Por último, la composición “Matazón” refleja un clima de violencia y destrucción humana a través del diálogo entre dos voces. La primera de ellas formula una serie de preguntas sobre la identidad de distintos elementos vinculados al dolor y a la fragmentariedad del cuerpo golpeado, fracturado o perforado:

—¿Qué es este musgo amoratado sobre la tierra? [...]
¿Qué es este frío que me entra por los brazos
y me coge los hombros
y se enrosca como un jubo en el cuello?
¿Qué es esta mandarria
tundiéndome las sienes,
y este reguero de bocas abiertas,
y de dientes rotos,
y de agujeros olientes a pólvora,
y de dalias masticadas,
y esos mochuelos temblequeantes
colgando desde sus propias muertes
con la imposibilidad de cerrar los ojos?
¿Y esos ojos abiertos, siempre abiertos,
ya para siempre, abiertos siempre,
ensartados en la punta de los cuchillos,
flotando como monstruos gelatinosos
en el líquido de la ciénaga?
¿Qué son estas largas agujas de acero
atravesadas en un seso? ” (82)

La segunda voz responde a esa enumeración de preguntas con la cruda afirmación: “—Eso es un hombre muerto por otro hombre / Eso es un hombre, / después que se han llevado al estiércol / lo que queda de un hombre” (82). La utilización del pronombre demostrativo “eso” añade un carácter de objetualización a “hombre”, que, como un desecho, se presenta despedazado y totalmente aniquilado.

2.6. LA POESÍA COMO CORRESPONDENCIA: JUANA ROSA PITA Y ÁNGEL CUADRA

Tu risa me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.

Miguel Hernández, *Cancionero
y romancero de ausencias*

En este capítulo de nuestro estudio sobre la literatura carcelaria cubana, nos centraremos en una serie de textos de Juana Rosa Pita (1939) y Ángel Cuadra (1931) que se insertan en la subcategoría de literatura “trans-situ” por su condición móvil entre el adentro y el afuera de la prisión y por el diálogo constante que establecen sus poéticas. A partir de una correspondencia epistolar, estos autores construyeron una obra –ella desde Estados Unidos y él desde la prisión– que dialoga y se nutre de la escritura del otro, y que llega a su máxima comunión en el poemario de Ángel Cuadra *Poemas en correspondencia (desde prisión)* (1979).

Juana Rosa Pita, exiliada desde 1960 en Estados Unidos, fundó en Washington – junto al profesor David Lagmanovich– ediciones Solar, donde publicó su primer poemario, *Pan de sol* (1976)⁷²⁸. Un año más tarde, con tan solo cuatro meses de diferencia, salieron a la luz dos obras suyas más, *Las cartas y las horas* y *Mar entre rejas* (1977); este último dedicado a Ángel Cuadra, “a sus compañeros de prisión en la isla” y “a todos los presos del mundo” (Pita 1977b: 5).

⁷²⁸ Este primer poemario sienta las bases de la concepción poética de Juana Rosa Pita que posteriormente desarrollaremos en nuestro análisis; el símbolo del “pan” como elemento de comunión poética será una constante en su obra posterior.

Ángel Cuadra, por su parte, fue encarcelado en 1967 y liberado quince años más tarde⁷²⁹. Había cofundado en 1957 el grupo poético y literario “Renuevo”, cultivando una poesía de vertiente humanista y social; ya en 1958, el Círculo de Poetas y Escritores Iberoamericanos de New York lo había premiado por su “Lamento a José Martí en su Centenario” y en 1959 había publicado su primer poemario titulado *Peldaño*. Cuadra en sus años universitarios había sido “atleta, estudiante de leyes y aficionado actor amateur de teatro” (Hampton 1995: 200). Warren Hampton, en el prólogo al libro *Ángel Cuadra: the poet in socialist Cuba* (1994) afirma que el grupo “Renuevo” “launched their own poetry and manifestoes in favor of a more humanized, socially conscious poetry in everyday language” (Hampton 1994: 6), en oposición, por ejemplo, a la poesía del grupo origenista, fundada principalmente en la trascendencia de la palabra y en la teleología insular lezamiana⁷³⁰.

Ya comentamos en el capítulo dedicado a Jorge Valls, el ensayo que Cuadra dedicó a la creación literaria que emergió en el presidio político cubano durante esos años; para

⁷²⁹ Debemos señalar que Cuadra fue puesto en libertad condicional en diciembre de 1976 pero encarcelado nuevamente en marzo de 1977 por “sus obras impresas en el exterior” (*Impromptus* de 1977 en ediciones Solar y *Tiempo del hombre* de 1977 en Hispanova de Ediciones) y por “su renovado intento de acercarse con ánimo de influenciar el joven mundo intelectual del momento” (Hampton 1995: 204). Cuadra recorrió las cárceles de El Príncipe, La Cabaña, Guanajay, Melena, Combinado del Este y Boniato (Jiménez 2011: 112). En 1980 el PEN Club de Suecia lo nombró miembro honorario y en 1981 Amnistía Internacional lo adoptó como prisionero de conciencia del mes.

⁷³⁰ Su amiga y compañera teatral y revolucionaria Pura del Prado, trazó un recorrido sentimental y entusiasta por distintos hitos de la vida de Cuadra en el prólogo a *Tiempo de hombre* (1977): “Todo lo de mi amigo poeta se me hace reminiscencia emocionada. Sí puedo decirles sencillamente de una tarde risueña en que lo vi, en el Aula Magna de la Universidad de La Habana, recibir el premio Rubén Martínez Villena por su Canto de Amor al Alma Máter. También puedo citar veladas juveniles en casas de estudiantes y escritores cuando él era parte impulsadora del grupo literario Renuevo. Dibujarle con su ropa de atleta, vigoroso y pleno de musculosa hermosura cuando formaba parte del equipo deportivo de la Universidad, echando al hombro sus trofeos con la modesta gracia con que depositaba en él la toalla fresca. Contar la ilusión en las noches de ensayo, los chocolates noctívagos en una cafetería de la calle Belascoaín, mientras comentábamos en corrillo entusiasta los asuntos de la obra teatral que pondríamos en escena. Anotas sus momentos de triunfos en el tablado del Teatro Universitario y otros escenarios, los viajes con el Patronato del Teatro bailecitos, serenatas, tertulias, paseos, en el sabroso ambiente farandulero. Abrazarlo otra vez como entonces, cuando se graduó de abogado o estrenó su bufete y llevó el orgullo de la palabra doctor con la sonrisa más luminosa del cariño. Sufrir otra vez los años de la guerra civil, cuando él y yo fuimos los voceros de la Revolución que creíamos democrática. Recordar sus versos rebeldes [...] que en el año que soñamos de la libertad, salieron juntos, editados en su *Peldaño*” (Cuadra 1977: I-II). Pura del Prado termina su proemio alabando al poeta que hay en Cuadra y a su creación en la circunstancia concreta del presidio: “Ángel es más que un poeta: es el fuego poético hecho conducta. No hay celda que reprima el verso. El barro se convierte en espuela para que el caballo de la belleza galope viento afuera y nos deje aquí, huellas en el papel” (III).

Jacobo Machover, fue “una escritura surgida de profundis, de las mazmorras, una poesía en la que se mezclan la emoción inmediata y la acción que permite la lectura asidua de los poemas que caen en las manos, un poco de casualidad, como un regalo inesperado en medio de los golpes y el encierro” (Machover 2009: 105)⁷³¹. En *El libro negro del castrismo*, Machover reproduce distintas conversaciones que mantuvo con Ángel Cuadra entre 2001 y 2008, en el que el poeta retoma algunas de sus ideas del ensayo mencionado –“La creación literaria en el presidio político cubano”–, entre ellas la importancia de la escritura en el adverso medio de la prisión (entendida como necesidad o salvación) así como los diferentes obstáculos que tuvieron que sortear para conservarla, pues debemos tener en cuenta que, debido al aparato represivo político y a los mecanismos de censura instaurados en ese momento en Cuba, era bastante complicada la entrada y salida de materiales dentro de la cárcel⁷³²:

Escribir significó como una expansión de la voz que uno no podía darle al mundo, la de estar en la sordidez de la cárcel. En el diálogo personal con la página en blanco escribiendo poemas, uno no solamente desahogaba su situación anímica sino que también encontraba una forma de continuar, a través del poema, la obra que quedó interrumpida. [...] Los presos empezaron a hacer literatura y muchas personas que no tenían ningún tipo de vocación, aparentemente, como en el caso de Ernesto Díaz Rodríguez, empezaron a sentir dentro de sí como una revelación. Como yo venía de la calle con un poco más de experiencia, muchos se acercaban a mí, e hicimos seminarios, charlas, conferencias, concursos literarios y descargas de poesía⁷³³. [...]

A los que empezaron a escribir les surgió como una necesidad. El género más socorrido fue la poesía. El preso político se siente curado con la razón. No está abochornado por estar preso. Siente que tiene razón, que su causa es la buena. Y tiene que acudir a la página en blanco para decirse, para comunicarse. Poeta se nace o se hace. Todos tenemos algunas posibilidades artísticas dentro, pero algunos estaban esperando la voz que les dijera “Levántate y anda”. Tenían eso en latencia. En algunos de ellos, cesó la posibilidad cuando cesó el incentivo (107-109).

⁷³¹ Warren Hampton clasifica esta poesía carcelaria dentro de “una corriente más subterránea, más invisible” que la “poesía anónima de resistencia política” que circulaba de forma clandestina en Cuba durante esos años (Hampton 1995: 199). Ya mencionamos que Reinaldo Arenas también se refiere a una literatura clandestina que logró circular con mayor o menor difusión por diversos círculos intelectuales.

⁷³² Algunos de los poemas que Ángel Cuadra envió a Juana Rosa Pita al exterior fueron sacados de la prisión a través de una guitarra.

⁷³³ Cuadra creó en prisión el grupo “Víspera”, una de las reuniones literarias del presidio con las que, según Warren Hampton, “se mantenía conciencia y se ayudaba a extinguir el tedio” (Hampton 1995: 201).

En la misma línea de la reflexión de Cuadra podemos situar el artículo de Susan Sontag “El artista como sufridor ejemplar”, donde se plantea que en la obra creadora se logra transformar el sufrimiento del autor en materia artística. En el caso del poeta y otros presos políticos, el sufrimiento padecido en presidio fue revertido directamente a la página en blanco a través de la creación literaria:

El escritor es el sufridor ejemplar, no solo porque haya alcanzado el nivel de sufrimiento más profundo, sino porque ha encontrado una manera profesional de sublimar (en el sentido literal de sublimar, no en el freudiano) su sufrimiento. Como hombre, sufre; como escritor, transforma su sufrimiento en arte. El escritor es el hombre que descubre el uso del sufrimiento en la economía del arte, como los santos descubrieron la utilidad y la necesidad de sufrir en la economía de la salvación” (Sontag 1984: 58).

En sus conversaciones con Machover, Cuadra aseguraba haber entrado “en la cárcel después de haber estado conspirando contra el régimen” (Machover 2009: 105) por la traición que él y otros jóvenes sentían como revolucionarios tras haber luchado —como también lo hizo Jorge Valls— contra Batista. El poeta afirmaba que publicó un “folleto clandestino con cinco poetas, contrarrestando la versión de los escritores oficiales. Circuló clandestinamente. Y caí preso” (106). Se refería a la UNARE (Unidad Nacional Revolucionaria), grupo de resistencia anticastrista que difundió clandestinamente un ensayo y diversas composiciones poéticas, de las que el libro *Ángel Cuadra: the poet in socialist Cuba* ofrece una muestra y entre las que se incluyen dos poemas de Ángel Cuadra, que firmó bajo el pseudónimo de Alejandro Almanza.

La prolongada relación epistolar que mantuvieron Ángel Cuadra y Juana Rosa Pita comenzó en el verano de 1976, cuando la escritora recibió por primera vez una carta del

poeta preso⁷³⁴. En esa epístola, incluida como introito de *Mar entre rejas*, Cuadra compartía con la escritora su concepción de la poesía como fundación y su visión del poeta como misionero:

La poesía, Juana Rosa, [...] es más bien una perspectiva desde la cual observar las cosas del mundo y de la vida, y descubrir desde esa óptica aspectos antes no vistos de la vida y el mundo. Es de hecho un modo de conocimiento. Si no descubre, no es del todo poesía; si no amplía la realidad que toca, no es poesía del todo. La poesía funda. Dijo Heidegger que es la fundación del ser. [...] Pero has de seguir en ella como en el cumplimiento de una misión, en lo que parecemos raros a los ojos de los demás. Solo en misión vital se es poeta. Lo accidental no trasciende. Por eso la poesía es esencia y no accidente. (Pita 1977b: 11)

Esta concepción fundadora de la poesía prefigura de cierto modo la poética de ambos autores, pues a través de la palabra –en la palabra– se erige un espacio –el poema como totalidad textual– en el que ambas voces poéticas cohabitan. Asimismo, Cuadra revela en esa misma carta la importancia de que exista un receptor para la poesía escrita en prisión, pues considera su lectura exterior el único modo de trascender el “oscuro silencio” del espacio carcelario (12)⁷³⁵; Juana Rosa Pita representará, por tanto, a ese

⁷³⁴ La correspondencia epistolar entre Juana Rosa Pita y Ángel Cuadra pude consultarla en el Cuban Heritage Collection de Miami, Miami University. En esta primera carta, Cuadra mostraba gran interés por la poesía de Juana Rosa Pita –había leído, por mediación de la tía de la poeta, Isabel, amiga de Cuadra, la composición de Pita que ganó el primer premio de poesía para Hispanoamérica, otorgado por el Instituto de Cultura Hispánica en Archidona, Málaga– y le pedía que le enviara otros poemas; asimismo, le transmitía su deseo de publicar algunas de sus composiciones inéditas, que, posteriormente, verían la luz en *Solar –Impromptus* (1977) y *Poemas en correspondencia (desde prisión)* (1979) –y en Hispanova Ediciones –*Tiempo de hombre* (1977)–.

⁷³⁵ La escritura como trascendencia es uno de los tópicos de la literatura carcelaria que ya hemos mencionado en otros capítulos. En Cuadra, la escritura se erige como el medio para trascender el espacio carcelario –anulando este último y transmutándolo en un espacio textual–, aunque esta trascendencia venga supeditada siempre al otro, ya sea como “lector” –como en este caso–, o como “creador”, como muestra en la carta de mayo de 1979, incluida en *Poemas en correspondencia (desde prisión)* (1979), donde el poeta asume que dicha trascendencia se realiza a través de la escritura de Pita: “tú, por ejemplo, me trasciendes desde tus versos” (Cuadra 1979: 8). En la carta que Cuadra le envía a la autora el 2 de abril de 1980, vuelve a incidir en la misma idea: “tú me liberas por el canto” (Pita 1981: 8). Asimismo, el poeta advertía ya en el exilio en su conferencia “La creación literaria en el presidio político cubano” que a través de la creación en el espacio carcelario se derivaba “el dolor en la dirección de la belleza” (Cuadra 2001: 9) y que esta obra representaba lo permanente y perdurable: “lo que queda para la continuidad del hombre, para lo que de inmortal e intemporal deja en su obra de creación, es lo que lo trasciende como contribución a la fundación del ser” (12). Por otro lado, Julio Ortega afirmaba que la poesía de Vallejo en *Trilce* (específicamente, en el poema XVIII, que tomará Juana Rosa Pita para abrir su poemario *Mar entre rejas*) también muestra el poder trascendente de la palabra frente al espacio opresivo de la prisión: “Amurallado por esas paredes, el mundo se representa como irreductible; pero el habla es capaz de

receptor “universal” y activo que alimenta y participa de su creación. El carácter trans-espacial de estos poemarios —que transitan, literalmente y textualmente, entre el afuera y el adentro de la prisión—, forjan una literatura móvil y dialógica en la que participan dos voces que se aúnan en el proceso escritural⁷³⁶. De hecho, la autora, en el prólogo a *Impromptus*, se refiere al poema como “el sitio de la comunión con los otros: el sitio del poema: el sitio de la trascendencia” (Cuadra 1977: 7).

A pesar de que Juana Rosa, en el prólogo al poemario de Cuadra *Impromptus*, equipara la poesía al testimonio y aduce que la obra de un poeta prisionero “es siempre el testimonio más lúcido de lo que significa ser hombre” (Cuadra 1977: 7), tanto la obra de Cuadra como la suya propia trascienden la experiencia de vida para centrar su poética en la materia lingüística y en sus posibilidades expresivas. Warren Hampton sustenta esta misma visión sobre la poesía de Cuadra: “Una constante en la encarcelación de Ángel Cuadra fue sin duda su resolución de seguir con la poesía como expresión artística más que política, ambientada no obstante por la crueldad, privación y falta de esperanza, mas sin ceder un ápice en la calidad de la voz poética, antes bien elevándola a un tono dramático” (Hampton 1995: 200). Octavio Paz también señalaría en su artículo “Un poeta preso” que “los poemas de Cuadra, escritos en el horror de la cárcel, no pertenecen al turbio género panfletario; no son “poesía comprometida”, militante y al servicio de un partido o una ideología. Son poemas líricos que expresa una situación humana” (Paz 1981: 47)⁷³⁷.

instaurar su capacidad de refiguración, su poder transfigurador. Espacio (materia enemiga) es, por eso, contrapuesto a tiempo (materia verbalizable), instrumento de apertura en el muro (Vallejo 1991: 110).

⁷³⁶ Cuadra nunca recibió directamente en la prisión los poemarios de Juana Rosa publicados en Solar, sino unos “papelitos” que la escritora le hizo llegar. En 1977 Juana Rosa le envió a Cuadra trece composiciones escritas a máquina en pequeños “papelitos” —cinco poemas de *Las cartas y las horas* y ocho poemas de *Mar entre rejas*—, que el poeta utilizó para cada una de las composiciones de *Poemas en correspondencia (desde prisión)*.

⁷³⁷ Jorge Valls, en su prólogo a la edición de 1984 de *Donde estoy no hay luz y está enrejado*, también se sitúa en esa misma línea al afirmar “queda solo por reiterar la independencia de la obra literaria de toda intención o compromiso que no sea la propia verdad ontológica o estética que el poema revela” (Valls 1984a: 7).

En este capítulo analizaremos las coordenadas poéticas de los libros *Las cartas y las horas* y *Mar entre rejas* de Juana Rosa Pita como sustrato textual del libro *Poemas en correspondencia (desde prisión)* de Ángel Cuadra, que retoma trece composiciones de la autora en exergos y dialoga con ellos conformando en su volumen una suerte de conversación poética en la que se incluye, en un mismo nivel textual, la voz poética de Pita.

2.6.1. La carta en el espacio carcelario. La epístola poética

Antes de analizar en profundidad los poemarios de ambos autores creo necesario realizar una primera reflexión sobre la importancia del elemento de la carta en prisión y sobre el vínculo que establece con la poesía en el género de la epístola poética y su desarrollo en la época contemporánea y, específicamente, en el contexto de la poesía cubana.

En el caso concreto de la literatura carcelaria, el género epistolar tiene una gran relevancia y se constituye como espacio verbal de comunicación y encuentro con el otro. Desde *De Profundis* (1905) de Oscar Wilde –una larga carta de reproche dirigida a Lord Alfred Douglas desde la cárcel de Reading y titulada originalmente *Epistola in Carcere et Vinculis, De Profundis*– hasta ejemplos posteriores como las cartas de Antonio Gramsci desde la prisión de Turi, el género epistolar ha ido conformando una amplia tradición dentro de la literatura sobre el presidio⁷³⁸. Las cartas son el medio o

⁷³⁸ La obra en prisión de Antonio Gramsci ha sido recopilada en seis tomos bajo el título de *Cuadernos de la cárcel*. Algunas de sus cartas desde prisión también han visto la luz en diversas publicaciones; destacamos una misiva de 1931 dirigida a su madre en la que Gramsci revela la necesidad del preso por recibir cartas desde el exterior: “No llegáis a figuraros exactamente lo que es la vida en la cárcel y la importancia esencial que en ella tiene la correspondencia, hasta qué punto llena los días y da todavía un cierto sabor a la vida” (Fiori 2002: 242).

instrumento que comunica el interior y el exterior de la cárcel y se asocian directamente a esa movilidad textual que hemos denominado *trans-situ*. La literatura cubana también posee un gran número de ejemplos de epistolarios entre prisioneros y familiares o amigos: entre otros, las cartas que envió José Martí a Pedro Mèndive y a su madre desde la cárcel de La Habana en octubre y noviembre de 1869, respectivamente, después de ser acusado de infidencia⁷³⁹; las cartas que se intercambiaron Emma Pérez y Carlos Montenegro mientras este sufría prisión en el Castillo del Príncipe⁷⁴⁰; las cartas de Pablo de la Torriente Brau mientras estuvo encarcelado en el Presidio Modelo de Isla de Pinos entre 1931 y 1933 –algunas, dirigidas a su amigo Federico Morales y a sus padres fueron publicadas en la revista *Santiago* en 1976 por Ana Cairo⁷⁴¹–; y las cartas que el

⁷³⁹ El 10 de noviembre de 1869 la carta que dirige a su madre refleja el estado emocional del escritor en prisión; asimismo, a través de ella, conocemos la apariencia avejentada que los otros presos han apreciado en él y el hecho de que no ha escrito ni un verso durante su encierro: “Mucho siento estar metido entre rejas; –pero de mucho me sirve mi prisión.– Bastantes lecciones me ha dado para mi vida, que auguro que ha de ser corta, y no las dejaré de aprovechar. –Tengo 16 años, y muchos viejos me han dicho que parezco un viejo. Y algo tienen razón; porque si tengo en toda su fuerza el atolondramiento y la efervescencia de mis pocos años, tengo en cambio un corazón tan chico como herido. [...] En la Cárcel no he escrito ni un verso. –En parte me alegra, porque ya V. debe saber cómo son y cómo serán los versos que yo escriba.–” (Martí 1993: 15-16).

⁷⁴⁰ La autora –sin conocer al escritor personalmente, pues solamente había leído lo que él publicaba en la prensa escrita – escribió la primera carta a Montenegro como admiradora de sus relatos, contaminada por esa fascinación colectiva que se había generado en torno a su figura por parte de la intelectualidad cubana. En la cárcel y a través de esa correspondencia comenzó su noviazgo y en 1929 ambos contrajeron matrimonio tras una compleja relación que la familia de la escritora rechazaba. Montenegro recuerda en sus memorias el comienzo de su historia de amor y los obstáculos a los que se enfrentaron: “En el año 1927 o 1928 recibí la primera carta de mujer de mi vida. Decía: ‘Usted me gusta mucho’, y después de un punto aclaraba: ¡lo leo siempre!. Era de provincias. Ya tenía una corresponsal, ya podía escribir libremente sin tener que recurrir a cada frase al diccionario. Cambié la literatura por cartas de hasta cien páginas, y en el año 1929 un escolta me condujo al juzgado para firmar el acta matrimonial (Pujals 1988: 64-65). Emma publicará el poemario *Poemas de la mujer del preso* (1932) tras la salida de la cárcel de Montenegro, cuando este fue liberado en 1931 bajo un indulto condicional de dos años. En el libro se establece un vínculo entre la carta –como elemento real y físico– y el elemento poético. La composición “primera carta” reflexiona sobre la funcionalidad de la misiva y muestra el encuentro entre la voz poética y el preso a través de la correspondencia: las palabras del “yo” navegan por las manos del “tú”, que las interpreta, dándole un sentido al “terror / que causan los caminos inciertos”(s/p). De nuevo, en el poema “te quiero” las manos del otro recogen las palabras de la misiva que hablan sobre la niñez de la voz poética y es la carta el instrumento de interrelación entre el “allá” y el “acá” de la prisión: “dentro del hueco de tus manos / contienes la pena de mi infancia / igual que un pájaro”. Por otro lado, uno de los poemas que Emma Pérez escribió mientras Montenegro se encontraba en España como corresponsal de guerra se titula “Carta”. La correspondencia se erige nuevamente como el medio de comunicación entre el yo poético y el “tú” ausente; el “pájaro” –símbolo de ese movimiento entre dos espacios– también reaparece: “Mis cartas me parecen una agonía de pájaros/ agitando sus alas sobre un mundo sin nidos,/ pero no las demoro para que tú conozcas,/ que la niña se ríe como un agua pequeña” (Pérez 1938, 87).

⁷⁴¹ En la carta fechada el 12 de diciembre de 1932 y dirigida a su madre, también Pablo de la Torriente –como antes vimos en Gramsci– señala la importancia de la correspondencia para los presos: “Por ser

preso político Ángel Cuadra le enviaría, junto a sus poemas, a Juana Rosa Pita durante los años setenta y ochenta⁷⁴².

La epístola posee una larga tradición poética, fundamentalmente desde la literatura griega y romana, representada por la epístola horaciana de filosofía moral y la ovidiana de tema amoroso⁷⁴³. Para Claudio Guillén, la carta presenta un proceso de ficcionalización dentro “de lo que pretende no serlo, o sea, desde la ilusión de la no ficcionalidad” (López Bueno 2000: 11), por lo que se constutuye, en palabras de Begoña López Bueno, como “entrecruzamiento de disfraces y de máscaras”, como género fronterizo “entre la vida y la literatura” (12)⁷⁴⁴. Según Roxana Pagés-Rangel, la carta es la única forma posible de articulación “cuando se intenta recuperar el lenguaje más cercano al cuerpo y a la emoción, cuando se intenta hablar sobre lo íntimo y desembarazarse o desprenderse de las formas aprendidas y fosilizadas de la escritura”, es un “género dialógico en el que al menos dos consciencias se presentan interactuando

lunes y no haber vapor no hemos tenido correspondencia que es lo único que nos trae un poco el aire de la calle. Esta falta de correspondencia se nota en estos días más que otras veces [...] Pero nos han quitado el dulce de la boca y ahora cualquier cosa nos sabe amargo” (Cairo 1976: 92). Por otro lado, su mujer, Teté Casuso, le envió una carta al periodista y escritor cada uno de los quinientos días que duró su reclusión en el Presidio Modelo de Isla de Pinos; junto a estas epístolas fue enviándole los poemas que conformaría posteriormente su libro *Versos míos de la libreta tuya* (1934). Según declaraciones del mismo Torriente Brau, “sus cartas eran mucho mejores que sus versos, pero son más de quinientas. (¡Qué lástima que no se puedan publicar!)” (Casuso 1934: 5). La correspondencia entre ambos nunca se ha publicado.

⁷⁴² A diferencia de las cartas, la composición poética no lleva implícita una posible respuesta y, por ello, en el poemario de Emma Pérez la sensación de soledad se agudiza ante la ausencia total del otro. En el caso de Juana Rosa Pita y Ángel Cuadra, lo epistolar y lo poético se funden y el poema se convierte en una carta poética pues hay relaciones intratextuales –hilos de comunicación– entre los poemarios de ambos: *Poemas en correspondencia (desde prisión)* (1979) puede ser considerado, como veremos, una respuesta o diálogo poético con *Las cartas y las horas* y *Mar entre rejas*, ambos de 1977.

⁷⁴³ Francisco López Estrada señala algunos de los nombres que conforman parte de esta tradición epistolar “establecida como pieza literaria en la Antigüedad”: “Cicerón fue el maestro en la conciencia de un arte epistolar y reconoce sus diferentes especies [...] Las de Plinio, tan variadas, son testimonio de la vida romana. Las de Séneca, ejemplo para las morales. Horacio y su urbanidad epistolar fueron poco conocidos en el Medievo. Ovidio, más, con las cartas de invención, de índole amorosa, en las *Heroidas*, y menos en las *Pónticas*, auténticas, desde el destierro” (López Bueno 2000: 32). Asimismo, debemos señalar que en la poesía española del Siglo de Oro se produce un enorme cultivo de la epístola poética con Garcilaso de la Vega, Hurtado de Mendoza, Juan Boscán, Gutierre de Cetina, Francisco de Aldana, los hermanos Argensola y Lope de Vega, entre otros.

⁷⁴⁴ Según la autora, “el pacto” epistolar también afecta al lector –“receptor superpuesto al destinatario real de la epístola, ese *tú* tan literario como el locutor textual, y al mismo tiempo tan real e histórico como el autor mismo” (12)– y al mensaje, pues se simula una comunicación privada cuando en realidad no lo es: “Como conversación que se finge con el amigo, afecta a lo privado. Pero entiéndase, no como íntimo, sino como cotidiano y doméstico, como cercano y familiar” (12).

en una suerte de conversación por escrito” (Pagés-Rangel: 1997: 7); en su unión con el género poético, lo que hemos llamado “poesía epistolar”, sigue manteniendo esa intimidad e intermediación de la carta y ese direccionamiento hacia un “tú” receptor al que ahora transmite un mensaje poético⁷⁴⁵. La carta, convertida en composición poética, es también instrumento de salvación para el preso⁷⁴⁶; como anuncia Juana Rosa Pita en *Las cartas y las horas*, “el mundo se salva siempre por correspondencia: / a veces / una carta anónima le tiende / la mano a nuestra vida en vilo / y se la tiende al preso / para vivir su libertad intensamente / montado en letras peregrinas” (Pita 1977a: 15)⁷⁴⁷.

El estudio de la profesora e investigadora Milena Rodríguez Gutiérrez, “Mar en medio: poemas epistolares de escritoras cubanas del XX”, se vincula íntimamente con la perspectiva de nuestro análisis y ofrece una visión de la poesía epistolar en distintas autoras cubanas (Carilda Oliver Labra, Nancy Morejón, Reina María Rodríguez y Zoe Valdés) que utilizan el género de la “epístola” en relación con el “tema de la separación y la lejanía [...] a través de un discurso emitido, bien desde la isla hacia afuera o desde fuera hacia dentro de la isla” (Rodríguez Gutiérrez 2012: 208). La autora señala que las cartas se constituyen como “cimientos de un poema” (algunos elementos propios de la epístola se conservan, tales como la escritura en primera persona o la apelación a un

⁷⁴⁵ Roxana Pagés-Rangel reflexiona sobre la ubicación de la carta dentro de los géneros literarios para afirmar que “ha sido, hasta muy recientemente, un sub-género, una especie secundaria, un miembro marginado de la familia hegemónica”. Junto a la autobiografía, la memoria o el diario su “escritura se encuentra aparentemente menos mediatizada, donde se intenta afirmar la consciencia de sí, se pretende escribir la intimidad y se explora, mientras secretamente se pronuncia su conflictividad, la construcción de la subjetividad moderna” (Pagés-Rangel: 1997: 6).

⁷⁴⁶ Como ya anunciamos en la Introducción, otro concepto interesante dentro del discurso carcelario es la salvación a través de lo literario, pues en diferentes ocasiones la palabra o la escritura se convierten en el medio de salvación del hombre dentro del terrible universo carcelario. Recordemos la afirmación del filósofo George Steiner: “La poesía puede salvar al hombre. Hasta lo imposible” (Steiner 1999: 119), al referirse a la prisionera Tatiana Gnedich, que en una cárcel stalinista tradujo de memoria al ruso el *Don Juan* de Byron. Esta misma concepción de la palabra como instrumento de salvación la encontramos en las declaraciones de Mauricio Rosencof en “Literatura carcelaria”: “Y es en las cárceles precisamente que se da el más insólito fenómeno literario. No solo a partir de creadores prisioneros [...], sino a partir de hombres que convirtieron su miseria en canto. [...] puedo sacar algunas conclusiones de lo que se siente en soledad y sin horizonte, y como aun en condiciones infrahumanas, un hombre cualquiera puede sublimar en cantos su miseria.” (Rosencof 1987: 12-13).

⁷⁴⁷ Otro de los versos del poemario de Juana Rosa Pita hace referencia a esta unión entre poesía y carta por su carácter comunicativo y dialógico: “la poesía es el colmo de las cartas: / dentro van los poderes / que destinó el amor / para la comunión desmesurada” (35).

“tú”), aunque su “estructura necesaria y sólida” sea también “dúctil, maleable” (219) y, por lo tanto, susceptible de ser transformada en poema para derivar en aquello que hemos llamado “poema epistolar”. Por otro lado, partiendo del concepto de la “estetización” del drama cubano del exilio que anuncia Iván de la Nuez en *La balsa perpetua* (1998), la autora considera que –con esa transmutación de “simple” carta a poema– el drama alcanza “un estatus distinto”, se convierte “en arte y a, la vez, al menos de modo parcial, se sutura” o es “conjurado” (Rodríguez Gutiérrez 2012: 209).

En el caso concreto que nos ocupa, entre Juana Rosa Pita y Ángel Cuadra, la epístola poética en el contexto de la prisión también se consolida como una forma de “suturar” el drama carcelario apelando a un “tú” ausente y distante que, en este caso, sí se constituye como receptor activo del texto y no como figura ficcionalizada dentro de ese “pacto epistolar” que proponía la lectura de Claudio Guillén⁷⁴⁸.

2.6.2. El origen de la poética de la correspondencia: *Las cartas y las horas*

En este apartado propongo profundizar en la poética de la correspondencia desarrollada en *Las cartas y las horas* por Juana Rosa Pita y analizar las cinco composiciones del poemario que la autora le envió ex profeso a Ángel Cuadra a la prisión tras su primer encuentro epistolar (“Carta a mi isla”, “El colmo de las cartas”, “Carta confidencial a otro poeta II”, “Carta final de relación”, “Deshora”) y otras como “Elogio de las cartas”, “Cartas en movimiento” o “Carta onomástica”, que también constituyen el germen de la poética de la correspondencia de la autora que derivará más tarde en la construcción de

⁷⁴⁸ Cabría señalar que muchos estudios han destacado que el género epistolar es el género femenino por excelencia (Beatriz Didier, Verena von der Hieden-Rynsch y Meri Torras Francés) (Arriaga Flórez 2004: 69); Camila Henríquez Ureña se une a esta misma visión en su artículo “La carta como forma de expresión literaria femenina”, en el que se centra en las figuras de Santa Teresa de Jesús, Mariana Alcoforado, Sor Juana Inés de la Cruz y Madame de Sevigné.

una poética dialógica como fundamento verbal de unión de ambas voces⁷⁴⁹. Los poemas de este libro revelan la visión fracturada del mundo del exilio y constituyen, junto a otros de *Mar entre rejas*, la base de la poética que Ángel Cuadra desarrolló en *Poemas en correspondencia (desde prisión)* (1979).

Leopoldo Castilla consideró que la poesía de *Las cartas y las horas* poseía un “lenguaje no excesivo” y un “espíritu de real desentrañamiento” (Castilla 1978: 3047) que otorgaban al conjunto del libro una autenticidad inequívoca. La palabra medida y, sin embargo, profunda, permite en el libro de Juana Rosa Pita la construcción límpida de un espacio dialógico que se verá desarrollado con mayor claridad en su siguiente volumen *Mar entre rejas*. La epístola como base de un diálogo poético a dos voces tiene su punto de partida en los poemas del libro relativos a las “Cartas”, que se combinan en concatenación con los de “Horas”. No se trata propiamente de “cartas” sino de “poemas-carta” o “epístolas poéticas” que toman del género epistolar distintos elementos (la escritura desde el “yo”, la apelación de un “tú”, elementos formales propios de una carta, etc.), los cuales, encuadrados en una forma específica, poetizan el conflicto latente (que subyace tras las composiciones, en este caso) del exilio cubano. En la poesía de Pita permanece abierta la grieta del exilio a la que aludía Edward Said en “Recuerdo del invierno” –“el exilio es la grieta insalvable producida por la fuerza entre un ser humano y su lugar de nacimiento, entre el yo y su verdadero hogar” (Said 1984: 3)–; la correspondencia se constituye como la única vía de comunicación y encuentro posible entre los dos espacios del exiliado, su lugar de origen y su lugar de

⁷⁴⁹ La escritura de *Las cartas y las horas* (1976) se desarrolló antes del primer encuentro “epistolar” de la autora con Ángel Cuadra. En el poemario se combinan alternativamente composiciones vinculadas al ámbito cronológico (veinticuatro poemas de “Hora” –“Hora 1”, “Hora 2”, etc.– y un último titulado “Deshora”) y composiciones que hacen referencia al campo de epístola (“Carta abierta”, “Carta de relación”, “Carta para ti”, “Elogio de las cartas”, “Carta anónima”, “Carta de noche”, “Fragmento de una carta íntima”, “Carta a mi isla”, “Vía marina”, “Carta confidencial a otro poeta I”, “Una carta en blanco”, “Más allá de las cartas”, “Tarjeta de relación”, “El colmo de las cartas”, “Acuse de recibo”, “Carta para romper”, “Nota amenazante”, “Carta a las musarañas”, “Carta confidencial a otro poeta II”, “Cartas en movimiento”, “Carta de nadie”, “Todavía no he escrito”, “Carta final de relación”, “Carta abierta a los descreídos” y “Carta onomástica”).

residencia, y, por ello, esta poesía hecha carta (o estas cartas hechas poesía) es también una vía de salvación para el exiliado, que otorgará ese elemento de “sutura” sobre el que reflexionaba Milena Rodríguez Gutiérrez⁷⁵⁰. Los poemas epistolares de la autora se construyen desde la ausencia o el vacío: en este primer poemario desde la ausencia de la “patria” o el lugar de origen, y en el siguiente poemario desde la ausencia del “tú” prisionero⁷⁵¹.

Cabría señalar que el poema “Cartas en movimiento” revela el carácter móvil de estos poemas-epístola –movilidad física y movilidad textual dentro de la categoría “literatura trans-situ” que hemos desarrollado–, que conectan una orilla con otra orilla a través de un “puente infinito” (Pita 1977a: 47)⁷⁵² en un mundo partido en dos por la experiencia del exilio⁷⁵³: “En esta orilla / un diluvio callado de oraciones / se viene despeñando con los siglos / [...] / Empedrado por las voces / y sobre el mar del absurdo / surge ya el puente infinito / por donde cruzan las cartas / a la otra orilla” (47).

La visión epistolar del mundo que plantea la autora (en el poemario) está íntimamente relacionada con la condición del exiliado y con la posibilidad de comunicación (a través de la epístola poética) con el espacio prístino, la tierra

⁷⁵⁰ La poética epistolar de *Las cartas y las horas* (centrada principalmente en el exilio) derivará en el siguiente poemario *Mar entre rejas* hacia la temática de la prisión. En este segundo poemario el “tú” se concretiza en la figura de “Ángel Cuadra” como representación de ese “hermano preso” al que va dirigido el libro. Las composiciones como “Carta de par en par”, “Carta confidencial” y “Posdata” conservan la huella de esa poética epistolar del primer poemario de la autora.

⁷⁵¹ Juan Gelman también utilizará el género epistolar en su poesía –los poemarios *Carta abierta* (1980) y *Carta a mi madre* (1989)– desde la ausencia de los destinatarios (su hijo Marcelo, desaparecido en la dictadura argentina, y su madre, fallecida).

⁷⁵² Este “puente infinito” se transforma en *Mar entre rejas* un “hilo conductor”, expresión extraída de la cita de André Breton que abre el libro: “Je souhaite qu’il passe pour n’avoir tenté / rien de mieux que de jeter un fils conducteur / entre les mondes par trop dissociés...” (Pita 1977b: 5). En el poemario de Emma Pérez *Poemas de la mujer del preso* encontramos esta misma imagen del hilo o del puente que une el mundo de “acá” y el mundo de “allá”: “la ternura / puente de mi alma a tu alma / pero la utiliza el ardor / para cruzar de tu espera a mi espera”; “las arañas de la casualidad/ estiraron de tu cansancio al mío/ múltiples hilos de belleza” (Pérez 1932: s/p). En *Poemas en correspondencia (desde prisión)* también el poema se constituye como un “puente” que une las orillas del “yo” y del “tú” en la composición “Visión de las llaves”: “Hoy hay la cárcel y la distancia, / el puente del poema / y un cartero de espumas” (Cuadra 1979: 36).

⁷⁵³ El poemario está impregnado por esta experiencia de separación con la tierra de origen, fundamentalmente en “Carta a mi isla”, “Deshora” y “Carta onomástica”. En el siguiente poemario, las composiciones no transitan ya entre una y otra orilla sino entre el adentro y el afuera de la prisión.

abandonada que frecuentemente es representada desde el vacío o la ausencia⁷⁵⁴. “Carta onomástica”, acompañada de una cita de Guillermo Cabrera Infante perteneciente a *Vista del amanecer en el trópico*, nos revela una visión de la geografía de Cuba como espacio de eternidad –eterna, también, en la memoria– que yace “entre dos aguas [...] / como un pétalo largo y deshojado” (58)⁷⁵⁵. El mar, como “entre-espacio” desde donde se sostiene la geografía insular, evidencia la frontera del exilio y la consecuente fragmentación territorial en dos espacios. Asimismo, el poema nos muestra la imagen de la isla-prisión, identificando el espacio insular con el personaje de una “Penélope” enloquecida: “tejes y destejes vanamente en tu prisión / un culto desmayado / a tu amante de siempre: / Hermosa libertad apenas disfrutada” (58)⁷⁵⁶. Esta vinculación de la isla de origen con la prisión se desarrollará posteriormente en *Mar entre rejas* y prefigura de cierta forma la asociación exilio/prisión que posteriormente analizaremos, categorías que se reflejan y se identifican como base de ese acercamiento o encuentro entre las voces poéticas.

Virgilio López Lemus señala que Juana Rosa Pita “halló la relación isla-ser como uno de sus *leitmotiv*, o mejor, como uno de los puentes ideo-estéticos fundamentales en los que se asienta su concepto de la poesía” (Pita 2003: 6). El poema “Carta a mi isla”⁷⁵⁷ se construye, como “Carta onomástica”, desde la ausencia y la separación con la isla de

⁷⁵⁴ Como hemos visto, “Cartas en movimiento” alude abiertamente a esas dos orillas del exiliado, donde el elemento del mar se configura como un “entre-espacio” que divide el “acá” y el “allá” del exiliado y que tomará pleno protagonismo en el siguiente poemario *Mar entre rejas* (1977).

⁷⁵⁵ La visión de Cabrera Infante sobre esta isla desangrada, atravesada por la violencia y el dolor a lo largo de la historia es recogida por Pita en esta composición.

⁷⁵⁶ En el poemario *Viajes de Penélope* (1980), la autora utiliza nuevamente la figura de Penélope para representar literariamente el exilio cubano, para reescribir míticamente el espacio insular. Jesús J. Barquet analiza la funcionalidad de esa mitificación en la poética de la autora en el artículo “Función del mito en los *Viajes de Penélope* de Juana Rosa Pita” y en el libro *Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield* (1999): “Mediante el mito de Penélope y Ulises, Pita revela en las estructuras psicoemocionales del cubano exiliado el reflejo de un comportamiento arquetípico universal que lo lleva a repetir, partiendo de sus circunstancias históricas concretas y debido a estas, motivos clásicos como el viaje, el paraíso perdido y el eterno retorno” (Barquet 1990: 1282).

⁷⁵⁷ Este poema aparece como exergo de “Respuesta a tu ‘Carta a mi isla’” de *Poemas en correspondencia (desde prisión)* (1979)

origen; la epístola poética se constituye como el único medio para decir el vacío del yo poético –su desarticulación corporal e insaciabilidad– ante la pérdida⁷⁵⁸:

Isla,
lejos de ti es cerca del punto
más sensible
de la herida del tiempo [...]

Lejos de ti la sed y el hambre
no se sacian
con halagos de fruta y chorros de agua:
lejos de ti es la soledad concreta
(los que viven en ti solo conocen
la otra soledad:
esa que tiene siete letras)
isla
lejos de ti es dentro del pozo
vacío de los sueños

Lejos de ti mis manos corren
con avidez
por las carnes de un mundo de poema:
hasta el dolor
hasta el placer
se me desplazan
por un gemido abstracto al borde de la tierra (23)

Iván de la Nuez, en su ensayo *La balsa perpetua*, alude a ciertos artistas “somático políticos” que “convierten su cuerpo en el exilio [...] en las huellas que el exilio impone sobre su cuerpo”, de manera que el cuerpo “logra ‘somatizar’ el éxodo” (Nuez 1998: 30). En “Carta a mi isla”, la ausencia de la isla se “somatizaría” corporalmente a través de las manos, que, desplazadas, metaforizan el vacío que produce la distancia con el territorio de origen⁷⁵⁹. Según Milena Rodríguez, el exilio es representado en ciertas autoras “como algo material, físico, como una herida, como cuerpo roto [...] como

⁷⁵⁸ Muchos poetas cubanos exiliados han escrito poemas apelando a esta isla distante y perdida; por ejemplo, “Isla de mi alma” de Mercedes García Tudurí –¿qué te sostiene, dime, sobre la mar desierta, / isla pequeña y sola?” (Lázaro 2003: 44)–, “Réquiem para una isla” de Ana Rosa Núñez –“Nosotros – gente de isla– con nuestro origen en el origen mismo de la escama” (108), “La isla” de Pura del Prado – “La Isla estará siempre invictamente viva, / aunque faltemos” (128)–, o “Las islas son malvadas y nadie lo sospecha” de Roberto Valero –“Una vez que has puesto mar entre dos vidas / no retournes, / no podrás encontrar lo que perdiste” (197)–.

⁷⁵⁹

marca en el cuerpo: dolor, olor” (Rodríguez Gutiérrez 2012: 180, 183). En esta misma línea se sitúa la poética de Juana Rosa Pita en *Las cartas y las horas* y esta composición “Carta a mi isla”. La “sutura” de ese territorio fragmentado al que hacía referencia la investigadora se hará factible entonces a través del poema mismo, fundación del ser y espacio fecundo para construir otros espacios de encuentro y comunicación con el otro.

“Deshora”⁷⁶⁰, otro de los poemas que la autora mandó a Cuadra a prisión, se sitúa en una atemporalidad totalizadora y también hace referencia al exilio –las “raíces” representan el lugar otro y “la huérfana figura de los hombres” al exiliado sin patria– desde la perspectiva de un destierro total⁷⁶¹: “Es tiempo de raíces / como pañuelos blancos / es tiempo de ir de sol a lágrima / abrazando / la huérfana figura de los hombres: / desterrados del cielo / (de una isla espumante) / desterrados del otro (de un amor sin orillas) / desterrados del ser / (de una hermandad abierta) / todavía / desterrados del sueño” (56). El sustantivo “deshora” de esta composición se vincula directamente con el concepto de “destiempo” que Claudio Guillén expone en *El sol de los desterrados* en relación con el “destierro”: “El destierro conduce a ese ‘destiempo’ [...] a ese décalage o desfase en los ritmos históricos de desenvolvimiento” (Guillén 1995: 141). Gustavo Pérez Firmat también trata en *Cincuenta lecciones de exilio y*

⁷⁶⁰ Este poema aparece como exergo de “Escena repetida” y “Punto de partida” de *Poemas en correspondencia (desde prisión)* (1979).

⁷⁶¹ Esta visión del destierro total se vincula con la concepción de Arenas del “exilio cósmico”, al que aludía en una de las entrevistas que le concedió a Otmar Ette y que está relacionado con la imposibilidad de recuperar el tiempo pasado del lugar de origen y con la des pertenencia del exiliado de cualquier espacio: “Yo estoy en el mundo de un exilio digamos cósmico, sí, y a la vez muy desolador. Si yo tuviera que identificar el exilio con algún color sería con lo negro. El exilio es todo como una bruma, como un negro... Pienso en el exilio como en un color único. En realidad, en el exilio –y allí es donde está el problema terrible del exiliado –es que uno no existe. Una persona en el exilio no existe, porque de hecho uno pertenece a un contexto, a una manera de sentir, de ver, a unos olores, a una conversación, a un lenguaje, a un ritmo, a un paisaje, a un color, a vario colores –y como tú te trasplantas para otro mundo, tú no eres aquella persona: tú eres aquella persona que se quedó allá. En el exilio, se está sin frontera y sin asidero: está uno en el aire. Este es el problema grave del exiliado: que no tiene una identidad propia” (Ette 1992: 89). En el cuento de Arenas “Viaje a La Habana” el autor retoma nuevamente este concepto de “exilio cósmico”, al que su protagonista Ismael llama “destierro cósmico”: “Y otra vez una sensación de soledad sin tiempo, ni subterfugios para evadirla, un desarraigo que estaba más allá de todas las circunstancias, de toda patria recuperada (cosa por lo demás imposible), de todo deseo y hasta de toda felicidad alcanzados (cosas por lo demás imposibles) lo invadió. Era un destierro cósmico que precisamente por ser perfectamente implacable no tenía ni siquiera una explicación plausible y, menos aún, alguna solución” (Arenas 1990b: 141).

desexilio (2000) la cuestión del destiempo y su relación con el regreso imposible al lugar de origen: “A los cincuenta años el destierro se convierte en destiempo. Por eso no creo en el regreso, porque se ha transformado en una intransitable regresión. [...] Lección de exilio: el único regreso posible es hacia adentro, no hacia atrás” (Pérez Firmat 2000: 13; 51).

La concepción de la carta –y, por ende, del poema epistolar– como medio de salvación y como materia de identidad del hombre forma parte de la cosmovisión epistolar del mundo que desarrolla la autora en el conjunto de *Las cartas y las horas*. En la composición “Elogio de las cartas” la epístola representa una mano tendida al preso, quien trasciende los muros de la cárcel a través de las “letras peregrinas”⁷⁶²:

El mundo se salva siempre por correspondencia:

a veces

una carta anónima le tiende

la mano a nuestra vida en vilo

y se la tiende al preso

para vivir su libertad intensamente

montado en letras peregrinas⁷⁶³

Se la tiende al amigo que ha perdido sus señas

y ve surgir del sobre

balbuceante

su ser recién nacido

⁷⁶² Nuevamente nos encontramos ante el concepto de escritura como salvación –esta vez, la escritura del otro–; la “mano” que la carta tiende al preso se relaciona con la “mano en la oscuridad” que, según declaraciones de la autora, constituye simbólicamente la poesía. En una entrevista a Aimée G. Bolaños, la autora expresó su concepción de la poesía: “Desde el inicio la poesía es para mí resurrección de la emoción por la palabra, y ante todo de la palabra por la emoción. Esa dinámica que vence la muerte en cualquier sentido. El rescate del infierno en que caen personas y pueblos cuando en su vivir la historia de sus relaciones, descuidan el subsistir en la eternidad mediante la belleza que alimenta el alma. [...] Me voy acercando al ideal de una visión y dicción más sencillas y humildes en su complejidad, pero esencialmente fieles y afines a la original: una mano en la oscuridad” (Bolaños 2008: 152, 155). Como en el poema “Manuscrito en un rayo de luz” del libro *Crónicas del Caribe* (1983) la poesía se convierte en “mano amiga en la oscuridad, sentido de la noche, sol en pecho, sustancia compartida” (155).

⁷⁶³ El poemario *Pan de sol* (1976) incluye un poema titulado “Carta al preso”, dedicado al comandante Huber Matos –como símbolo del presidio político cubano–, que ya prefigura la poética de la correspondencia de *Las cartas y las horas* y la relación poético-epistolar que la autora mantendría durante años con el poeta preso; el yo poético de la composición se identifica con el “tú” presidiario de la otra orilla –nuevamente el exilio divide el mundo en dos orillas–: “Hermano / en la otra orilla se desangra / (tibias marcas mueren en mis manos) / tu verde corazón sin esperanzas [...] Hermano / si pudiese con mis uñas / escalar las paredes del abismo / corriera a romper redes: / las heridas / te vendara y tú aún podrías / tan solo por amor / resucitar / mi verde corazón sin esperanzas” (Pita 1976: 16-17).

Cartas

Lenguaje en desbandada:
sus maniobras suicidas en aras de la vida (Pita 1977a: 15)

La identificación genérica entre la epístola y la poesía viene representada por el poema “El colmo de las cartas”⁷⁶⁴, donde se alude al deseo de comunión con el otro –un “tú” específico en la carta y un “todos” en la poesía– que ambos géneros comparten: “La poesía es la carta irrazonable / certificada abierta y dirigida a todos / con las señas de nadie [...] / La poesía es el colmo de las cartas: / dentro van los poderes / que destinó el amor / para la comunión desmesurada” (35). Esta idea de la poesía como carta –materia móvil con la que se establece un diálogo con el otro, esa “comunión desmesurada”– es la que sustenta la creación poética posterior de Juana Rosa Pita y Ángel Cuadra, pues conciben su poesía a partir de la poesía del otro.

Si en “Elogio a las cartas” está manifiesta la función salvadora de la poesía, “Carta confidencial a otro poeta II”⁷⁶⁵ presenta la palabra poética como materia de unión con el otro –el receptor del poema epistolar–, como el “pan memorable” de un posible “territorio cáliz”. La voz poética se dirige a un “tú” y le ofrece su palabra “mendicante”, “hija de hambre y sed”, atemporal, para que la ame, y, de cierto modo, la complete, haciéndola pronunciable y comprensible con su lectura:

Esta palabra
que salta de mi pluma
iniciando el desfile inesperado
hacia quién sabe dónde:
esta que quiere ser
pan memorable
siendo hija de hambre y sed
y estira sus letras por la página
como recién amanecida
en cariñosa sábana:

⁷⁶⁴ Este poema aparece como exergo de “Eficacia policial” de *Poemas en correspondencia (desde prisión)* (1979)

⁷⁶⁵ Esta composición aparece como exergo de “Encargo”, “Innominados” y “Recompensa” de *Poemas en correspondencia (desde prisión)* (1979)

esta palabra mendicante
quírela
déjate caer con los ojos cerrados
dentro de ella
como si tú no fueras
como quien quiere darle
la estocada mortal a los pronombres
como quien puede
estrenar a contraluz
un territorio cáliz (45)

Nos encontramos, pues, ante un poema que nos revela la clave de esta singular poética de la correspondencia, donde la palabra es el centro que une dos mundos distantes y el espacio donde se origina el diálogo poético. Desde el primer libro de Juana Rosa Pita, *Pan de sol*, el símbolo del “pan” es un elemento central de su poética que nos remite a la poesía como alimento y como espacio de comunión con el otro, y que estará vinculado a un ámbito abiertamente místico-religioso⁷⁶⁶.

El mismo deseo de comunión con el otro lo encontramos en “Carta final de relación”⁷⁶⁷, introducida por una cita de André Breton –“La vie comme un passeport vièrge”–, en el que la voz poética supedita su existencia al amor y considera que su sobrevivencia solo es posible a través del otro: “Amo luego soy / digo otra vez / pero amo con medida / y como todos moriré / de fatal desamor algún momento / A menos que mi ser se desmesure / y sea desplazado / vía amor / como rayo de luz hacia los otros” (53). Este direccionamiento del “yo” hacia el “tú” o hacia el “todo” se presenta

⁷⁶⁶ Como veremos más adelante, el poema “Noche de pan” de *Mar entre rejas* adquiere una significación religiosa a través de la referencia al rito eucarístico; el cuerpo y la sangre del yo poético es ofrecida por amor al “tú” prisionero. Otros poemas de *Las cartas y las horas* nos remiten a la misma isotopía del “pan”: “mendrugo de pan” (17) en “Amorosa llavera”, “migajas” (18) en “Sabor a corazón”, “migas de pan” (41) en “Miliciana de sol”, y “pan de mayo” (38) en “Carta confidencial”.

⁷⁶⁷ Este poema aparece como exergo de “Acuse de recibo” de *Poemas en correspondencia (desde prisión)* (1979)

como base de la *trans*-poética de la autora, que persigue un encuentro con el “otro”, solamente posible a través de la escritura⁷⁶⁸.

2.6.3. El poema como lugar de encuentro: *Mar entre rejas*

En la poesía carcelaria se muestra un constante llamamiento a un “tú”, que se sitúa más allá de la frontera física de la prisión. Cuadra alude a esta interacción poemática con el otro –un otro colectivo– en una de las composiciones que escribió en la cárcel: “A ti que estás distante, / que ignoras este espacio de música doliente, / [...] / ven, / acércate a este recodo de agua, / escucha esta canción oculta que se abre sin eco; / [...] / Ven al poema, / acude a esta verdad callada, / y nada más asómate: / yo no te invito sino a agrandar los ojos y crecer” (Cuadra 2001: 26-27)⁷⁶⁹. La poesía escrita desde afuera de la prisión pero dirigida al interior de la misma también se ve traspasada por esta apelación constante al “tú”: la figura representada por el hombre prisionero⁷⁷⁰. Con *Mar entre rejas* (1977), Juana Rosa Pita se une a la línea poética de Emma Pérez y Teté Casuso; en su primera página leemos la siguiente dedicatoria “A Ángel Cuadra que inspiró este libro. / A sus compañeros de prisión en la isla. / A todos los presos del mundo” (Pita 1977b: 5).

⁷⁶⁸ A diferencia de Emma Pérez, en Juana Rosa Pita y Ángel Cuadra existe una materialización de ese encuentro en el poema; el anhelo de unión de la voz poética de *Poemas de la mujer del preso* nunca queda satisfecho; sin embargo, en los textos de Pita y Cuadra, la unión se realiza en el propio texto.

⁷⁶⁹ Cuadra hace referencia, en su conferencia sobre “La creación literaria en el presidio político cubano”, a este interlocutor buscado: “dirigiéndome a todos, al hombre de cualquier sitio, al que esta distante y ajeno a este asunto, sin pedirle que compartiera nuestras cosas, ni su aprobación ni su desaprobación: ni que tomara partido, sino solamente asomarse a este otro aspecto, a esta peculiaridad trascendente... y observar” (26).

⁷⁷⁰ Los libros de Emma Pérez, *Poemas de la mujer del preso* (1932) y Teté Casuso, *Versos míos de la libreta tuya* (1934), son dos buenos ejemplos de ello. Ya desde los títulos de ambos poemarios encontramos una identidad condicionada al “tú”: en el primer caso, el “yo” poético se identifica por ser la mujer del prisionero; en el segundo caso, el “yo” y el “tú” se aúnan a través de los pronombres posesivos “míos”/“tuya”.

Sobre la invocación al “tú” como esencia de la lírica amorosa reflexiona Martín

Broda en su estudio *El amor al nombre*:

No es la cuestión del yo la que plantea el lirismo, como se ha creído durante demasiado tiempo, sino más bien la del deseo, a través del cual accede el sujeto a su carencia de ser fundamental. “El deseo del hombre es el deseo del Otro” (Lacan). Así, casi desde los orígenes, lo esencial del corpus de la poesía lírica está constituido por la poesía amorosa —el resto por la poesía mística, que es fundamentalmente la misma cosa. Su problema es el tuteo, la invocación tuteante. Es enviada al Otro, considerado como esencialmente ausente, pero ese envío es lo único que produce el sentido. (Broda 2006: 27)

En el poemario de Juana Rosa Pita el principal eje articulador es el “otro” —ausente también, lejano— y su vínculo con el “yo” poético⁷⁷¹; en las composiciones existe una oscilación entre un “yo” y un “tú” que transitan espacios contrapuestos (exterior/interior; espacio de libertad/espacio de opresión), cuyo diálogo solo es posible en el poema, que sirve como puente entre dos universos aparentemente incomunicados pero que la palabra aúna y complementa⁷⁷².

Mar entre rejas (1977), a diferencia de *Las cartas y las horas* (1977), nos sitúa ante una realidad específica, el presidio, y ante una frontera física, el mar, y pone en práctica la poética de la correspondencia anunciada en el anterior poemario —esa comunión con el otro a través de la palabra—, pues algunos de los poemas dialogan directamente con composiciones de Ángel Cuadra (de los libros *Impromptus* [1977] y *Tiempo de hombre* [1977]), de los que son introducidos ciertos fragmentos como exergos de algunas de las composiciones de Pita.

⁷⁷¹ Jesús Barquet señala en su artículo “Función del mito...” que en *Viajes de Penélope* la autora también incorpora como en *Mar entre rejas* un “complemento masculino [...] a su voz lírica” (Ulises y el poeta Ángel Cuadra respectivamente). Para el investigador “esta segunda presencia [...] es imprescindible para lograr el valioso contrapunto ético-emocional y la unidad ficcional respectiva que presentan ambos poemarios” (Barquet 1990: 1280).

⁷⁷² La literatura, en este caso, posee una función salvadora o de liberación ante una comunicación física imposible; la concepción de la poesía como salvación se proyecta tanto en el prisionero como en el que vive la situación desde fuera.

El poemario se construye como una continuación de *Las cartas y las horas*, pues incluye nuevamente poemas vinculados con el género epistolar: “Carta de par en par”, “Carta confidencial” y “Posdata”. El primero de los poemas introduce la fórmula epistolar de encabezamiento “Querido hermano preso” y, como veremos más adelante, dialoga directamente con uno de los poemas de Ángel Cuadra incluido en *Tiempo de hombre*. “Carta confidencial”, por su parte, nos remite directamente a los dos poemas “Carta confidencial a otro poeta I” y “Carta confidencial a otro poeta II” de *Las cartas y las horas*; en *Mar entre rejas*, la “Carta confidencial” se erige como la carta imposible, una carta potencial que fracasa en su intento de llegar al receptor: “Esta carta que no recibirás / porque no tiene alas para burlar los muros / porque no tiene peso / más que el sonoro / del canto de los pájaros / porque no tiene un simple / cartero cariñoso que se atreva a llevártela / a tu celda / dentro de un pan de mayo” (38). Nos encontramos ante una de las pocas ocasiones en el poemario en las que se hace referencia a circunstancias contextuales de la realidad carcelaria: “esta carta que nunca / arrugarán tus ojos / ni guardará tu alma / porque así lo desean oficiales / de un ídolo con dientes / porque así lo desean hasta amigos / que le temen al fuego / porque así lo desean las mil puertas / que cierran los caminos / a lo verde: / esta carta tan pobre / que pide amor desnuda/ dando voces / desde mi oscuro intento” (38). Por último, “Posdata” hace alusión a un tiempo pasado evocado en “cada palabra de tu carta” y a los símbolos de la fuente y las llaves – que posteriormente comentaremos– “debajo de tu firma” y en “una posdata viva” (46)⁷⁷³.

El mar, como símbolo de libertad pero también de destierro, un “entre-espacio” que se constituye como frontera o espacio liminar entre dos territorios contrapuestos, asume

⁷⁷³ En su siguiente poemario, *Eurídice en la fuente* (1979), la autora utiliza el símbolo de la fuente ligado al personaje mítico de Eurídice. Aimée G. Bolaños profundiza en su estudio *Poesía insular de signo infinito* en este poemario de la autora y en la significación esencial del símbolo: “Semejante a un haz de significados anagónicos, simbólicos, también biográfico-culturales aparece la fuente” (Bolaños 2008: 76).

en el título del poemario un carácter oximorónico –el mar prisionero–, justificado por la confluencia de ambas voces poéticas en el texto y la identificación del “yo” exiliado con ese “tú” prisionero⁷⁷⁴. El encierro y la prisión serán trascendidos a través de la palabra y el libro se convertirá, según Antonio Chazarra Montiel, en la “elegía de una libertad perdida y un canto a la libertad del hombre” (Chazarra Montiel 1977: 3029). La imposibilidad de un encuentro físico real –pues las voces poéticas habitan espacios incompatibles– impulsa la creación o fundación de un espacio “nuestro”, el poema, donde confluyen los dos universos y se hace posible el diálogo.

El poemario está dividido en tres secciones: “El niño y la piedra” –donde se introduce el poema con el que Juana Rosa Pita ganó el primer premio de poesía para Hispanoamérica en Archidona y la primera carta que la autora recibió del escritor preso en agosto de 1967–, “Canto al preso” –el poemario en sí– y “Epílogo” –una carta de Alberto Baeza Flores a Juana Rosa Pita enviada desde Costa Rica y fechada en diciembre de 1976⁷⁷⁵–.

⁷⁷⁴ Mucho se ha escrito sobre la simbología del mar en la literatura cubana. Rafael Rojas en su ensayo “El mar de los desterrados” reflexiona sobre la representación negativa de lo marino en la literatura cubana y sobre la literatura del exilio vinculada al elemento del mar “como centro gravitacional” en oposición al discurso telúrico: “perder la tierra, ganar el mar” (http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Dicha_Rojas.html). Por su parte, Reinaldo Arenas escribió en 1980 el texto “El mar es nuestra selva y nuestra esperanza”, incluido en *Necesidad de libertad*, en la que el autor define lo cubano a través de una “teluricidad marina”: “El mar es nuestra selva y nuestra esperanza. El mar es lo que nos hechiza, exalta y conmina. Para nosotros, su rumor es el canto de la oropéndola en el bosque de Andrzejewsky. La selva, como el mar, es la multiplicidad de posibilidades, el misterio, el reto. El temor a perdernos y la esperanza de llegar. La selva es la frontera que hay que atravesar para llegar a la otra claridad. En una isla, donde no hay selva, la selva es el mar. En la noche, el rugido de sus aguas nos sobrecoge, como el de las fieras en la aldea continental. El peligro nos rodea, y, como en la explanada circundada de intrincada vegetación, el tiroteo de los guardacostas suplente a los tambores. El hombre acosado, ‘entonando su propia miseria’, se lanza a lo oscuro. ¿Mar o selva? ¿tambor o tiroteo? Qué importa: tiene que salir huyendo... Esa es nuestra historia” (Arenas 2001: 31-32). El mar es una constante en la creación de Arenas, símbolo de liberación por excelencia: “volver al mar es volver a la posibilidad de la esperanza, a la posibilidad de la fuga, a la posibilidad de la comunicación”; el mar para Arenas se erige como “la única posibilidad de escape y, a la vez, lo que constituye la misma celda, el mismo muro” (Machover 2001: 263).

⁷⁷⁵ El escritor y periodista chileno que residió en Cuba de 1939 hasta mediados de los años sesenta, mantuvo una asidua relación epistolar con Juana Rosa Pita durante estos años y dedicó un capítulo de su libro *Cuba. El laurel y la palma* (1977) a la obra poética del escritor preso.

Analizaremos en esta sección la construcción de este espacio textual que viene atravesado por otras voces –Ángel Cuadra, Miguel Hernández⁷⁷⁶, César Vallejo⁷⁷⁷, José Martí⁷⁷⁸, y también por referencias de otros escritores presos como Cervantes o fray Luis de León– a partir de la concepción de la palabra como “pan memorable”, alimento que nutre y aúna, y de los diversos símbolos y las visiones mítico-religiosas que subyacen en la poética de la autora, de los que Ángel Cuadra se apropiará para elaborar su siguiente poemario, *Poemas en correspondencia (desde prisión)*.

2.6.3.1. Entretejido de voces poéticas

La voz poética de Ángel Cuadra se introduce en el poemario de Pita, al comienzo de algunas de sus composiciones, como origen de ese diálogo poético que ambos proponen en sus respectivas poéticas y que llegará al punto máximo en *Poemas en correspondencia (desde prisión)*⁷⁷⁹. Estos poemas de la autora, en los que se inserta la voz del otro (“Cantar de siembra I”, “Sitio Nuestro”, “Carta de par en par”, “Elogio de las cárceles”, “Noche de pan” y “Cantar de siembra III”), se constituyen como respuestas poéticas a las citas del autor.

⁷⁷⁶ Precisamente Alberto Baeza Flores, en su artículo “Ángel Cuadra: los peldaños de la poesía y del tiempo”, asimila el estilo de Cuadra con el de Hernández: “[Su] poesía entrará, más tarde, en una especie de desgarramiento verbal e interior –entrañable y cálido– en la línea de un poeta de un intenso patetismo vital comunicativo: Miguel Hernández. [...] Hay en ambos, en esa época de su poesía un clima de tensión y pasión interior que busca un lenguaje afilado, luminoso, un tanto extraño porque viene de lejos –de muy lejos– y sale como un torrente enamorado y trágico, en el borbollón de la vida” (Baeza Flores 1977: 163, 169).

⁷⁷⁷ También Baeza Flores señala una cierta influencia de César Vallejo en el poemario de Cuadra *Fantasía para el viernes* (1985) y en algunas composiciones escritas en el presidio político, como por ejemplo en el comienzo de “Canción del presidio político”: “Qué remoto en la noche el paso de la vida: / sus arterias azules allá lejos. / Algo se va muriendo gota a gota / sobre el lino del tiempo” (Baeza Flores 1977: 223).

⁷⁷⁸ También la poesía de José Martí será un referente, según Baeza Flores, para Ángel Cuadra.

⁷⁷⁹ La introducción de algunos versos de Ángel Cuadra como citas o exergos a los poemas de Pita, será retomado por el poeta en *Poemas en correspondencia (desde prisión)*, donde incluye al comienzo de las composiciones algunos versos de la autora, que reescribe o glosa en el propio texto.

“Cantar de siembra I” y “Cantar de siembra III” vienen precedidos por varios versos del poema de Cuadra “Hora única”, incluido en *Tiempo de hombre* y fechado en agosto de 1970, donde la voz poética consagra esa “hora única” que es “la hora humana de mi hombre” –su afirmación como ser humano, su “sitio”– tras la desesperada sentencia “Nunca como hoy he sido tan ajeno, / tan poco yo viviente. / Nunca” (Cuadra 1977: 21-23)⁷⁸⁰. La voz poética de *Mar entre rejas* recoge en ambos poemas una concepción renovadora de la prisión –ese “universo nuevo” que emerge tras la desolación en “Hora única”: “de mi caída surge un universo nuevo”– para ahondar en la situación del “tú”, que crece renovándose desde su íntima raíz de hombre⁷⁸¹:

Tú llevas la prisión con alegría
casi con esperanza
Sísifo tropical de cada aurora⁷⁸²
dándote gota
a gota en sangre desvivida:
eres un don a secas
regador clandestino de los sueños

Cada mañana te levantas del polvo
con un temblor azul entre las manos
y al revés que los muros que levantas
vas creciendo en abismo
renutriendo la tierra
avergonzando al aire con jazmines:
cada noche regresas a tu origen
de ceniza que abona la alborada (Pita 1977b:15)

⁷⁸⁰ El poema de Ángel Cuadra se relaciona íntimamente con el poema “Las horas” (perteneciente a *Cántico*) de Jorge Guillén y a sus versos finales: “Todo lo ciñe el sosiego. / Horas suenan. Son del hombre / Las soledades humanas / Palpitan y se responden” (Guillén 1984: 60).

⁷⁸¹ Como veremos “Cantar de siembra II” introduce una cita de José Martí de “Nuestra América” en la que se hace referencia al “Gran Semí” que esparce “la semilla de la América nueva!” y que puede proyectarse en ese hombre que anuncia el poema de Juana Rosa Pita y que también recoge la semilla “nueva”: “Tiempo de siembra: / el día de los hombres se avecina” (Pita 1977b: 33).

⁷⁸² Ya hemos comentado el uso del mito en la poesía de la autora, que Jesús Barquet analiza en profundidad en su artículo “Función del mito...”: “Su proceso de automitificación es, asimismo, un paliativo intelectual para su incompreensión del sentido de la existencia. De ahí que la voz autorial busque explicar(se) la naturaleza problemática de su ser empleando diferentes mitos” (Barquet 1990: 1273). Sus siguientes poemarios, *Eurídice en la fuente* (1979) y *Manual de magia* (1979), también continúan con este mismo proceso de “mitificación”.

Por otro lado, la composición “Cantar de siembra III” revierte el crecimiento y “renutrición” del hombre en prisión hacia la vida del “yo” poético, que se alimenta y nutre de ese “tú”:

Hoy te miro crecer en ese sitio
que te has ganado
hermano
 a puro corazón
en esta hora
te siento alimentar
mi sobrevida
 a pura voz
poblar mi nada
de una espuma de imágenes futuras (52)

“Renutrir”, “abonar”, “retoñar”, “crecer y “alimentar”⁷⁸³ son verbos que representan en el poemario la generación del hombre en el espacio carcelario, su siembra espiritual, su renuevo⁷⁸⁴, a través de la palabra, fecunda y germinal, y del poema como “fruto” común y punto de intersección entre la voz poética y el tú cautivo.

El poemario no solo integra la voz poética de la autora con la de Ángel Cuadra sino que se conforma como un entretejido de distintas voces –frecuentemente, referentes carcelarios– que circulan intertextualmente a lo largo del libro⁷⁸⁵.

La sección principal “Canto al preso” se abre con una cita de César Vallejo, perteneciente al poema XVIII de *Trilce*⁷⁸⁶: “Amorosa llavera de innumerables llaves, /

⁷⁸³ También el poema “Árbol futuro” alude a este germen de la prisión: “Ayer soñé en el árbol / que duerme en la semilla de tu celda / todavía” (21). El verbo “nutrir” se utiliza nuevamente para aludir al alimento que el “tú” ofrece a la voz poética: “Siento tu compañía en esta tierra / nutriendo mis raíces con los duros / menesteres de amante jardinero” (40). El poema “El hombre nuevo espera” hace referencia a la renovación espiritual del hombre dentro de la prisión en oposición al “hombre nuevo” que emerge del proceso revolucionario. Por otro lado, en uno de los poemas de *Versos míos de la libreta tuya* de Teté Casuso, “¡Mira cómo sembramos!”, la siembra está relacionada con el movimiento revolucionario donde distintos “camaradas” encabezados por “la camarada Casuso”, “la sembradora”, plantan una fila de árboles “nuevos” (Casuso 1934: 10), metáfora de los valores ideológicos que deben ser inculcados en la sociedad.

⁷⁸⁴ Recordamos que en Carlos Montenegro el concepto de “regeneración” toma un sentido diferente, pues alude a un ámbito más religioso y de purificación pecaminosa.

⁷⁸⁵ César Vallejo será el principal referente intertextual en el libro.

⁷⁸⁶ Vallejo estuvo encarcelado en la prisión de Trujillo de noviembre de 1920 a febrero de 1921. En su poemario *Trilce* se aprecian ciertas marcas textuales de la experiencia carcelaria del escritor; Julio Ortega

si estuvieras aquí, / si vieras hasta / qué hora son cuatro estas paredes” (Vallejo 1991: 107)⁷⁸⁷. Resulta interesante la inclusión de este intertexto para abrir el poemario, pues el yo poético de *Mar entre rejas* se identifica con la “libertadora” vallejana y ofrece al prisionero la palabra que, como una llave, abre nuevos espacios de comunicación más allá de los muros infranqueables del presidio⁷⁸⁸. Vallejo se convierte en referente esencial de la poesía carcelaria para Juana Rosa Pita, quien, en el prólogo al poemario *Impromptus* de Ángel Cuadra, alude a *Trilce* y a *Romancero de ausencias*, junto al de Cuadra, como libros fundamentales de escritores presos: “son libros únicos que logran transformar en realidad estética, es decir, en experiencia compartible –misterio de la participación–, el caso más extremo de limitación humana: la prisión física” (Pita 1977: 7)⁷⁸⁹.

En el poema de *Mar entre rejas* “Amorosa llavera”, el sujeto poético –que asume el rol de la “llavera”– visita el espacio carcelario y se convierte en el “barrote de alas” del prisionero, oxímoron que muestra la confluencia entre el espacio opresivo donde se sitúa el preso y el espacio de libertad en el que habita la voz poética:

señala en su edición crítica aquellos poemas del libro que pudieron ser escritos en la prisión (I, II, XVIII, XX, XLI, L, LVIII y LXI). Según André Coyné, el poeta maduró en prisión “gran parte de sus *Escalas Melografiadas* y el nuevo rumbo que con *Trilce* iba a dar su poesía” (Coyné 1957: 258). Armando F. Zubizarreta escribe un capítulo sobre la temática carcelaria en Vallejo en el recopilatorio *Aproximaciones a César Vallejo (Tomo I)* (1971): “Su afán de buscar al hombre, último sentido de su expresión poética, encuentra en el preso de una cárcel un símbolo exacto para su visión dolida” (Zubizarreta 1971: 296).

⁷⁸⁷ Según Zubizarreta, la “amorosa llavera” es “la amada que posee los mil recursos de salvación” aunque también señala las interpretaciones de otros críticos como Monguió y Coyné, quienes la han identificado con la madre (299). Asimismo, Julio Ortega señala en la edición crítica a *Trilce* que Américo Ferrari opina que “el último verso... es el grito del huérfano, manco de la mano del corazón, mutilado que busca la tercera presencia protectora, la mujer acaso, nueva madre” (Vallejo 1991: 109). En el poemario de Juana Rosa Pita, el yo poético se identifica con la “amorosa llavera” vallejana como libertadora “verbal” del preso.

⁷⁸⁸ El elemento de las “llaves” es una constante en el poemario como símbolo de la palabra, la cual posibilita y construye nuevos espacios. Inevitablemente debemos hacer referencia al poema de Vicente Huidobro “Arte poética” y a sus primeros versos: “Que el verso sea como una llave / que abra mil puertas”. El símbolo de las llaves reaparece constantemente en distintas composiciones del libro de Pita (“Paredes como alas”, “Carta de par en par”, “Posdata”) y volveremos a encontrarlo en *Poemas en correspondencia (desde prisión)*.

⁷⁸⁹ También en el poemario de Cuadra *Impromptus* podemos observar el rastro de la poesía de Vallejo; los versos “A la sombra de los recuerdos / –como la gente dice– / me acomodo y me queda a veces menos diario, / menos actual, no sé si menos yo” (Cuadra 1977: 11) se asimilan a los de *Trilce* “Tengo fe en que soy / y en que he sido menos” (Vallejo 1991: 100).

Vía mi libertad vuelo a la cárcel
donde dueles como árbol
con nostalgia de pájaros

Estoy entre tus dedos
cargada de caricias y de llaves:
soy tu barrote de alas

Vengo a picar para poder vivir
tu mendrugo de pan
húmedo en llanto (17)

Estos desplazamientos de la voz poética del exterior al interior de la cárcel se corresponden con la condición móvil de la epístola —el “yo” poético asume la función de la carta— y se vinculan a la poética del movimiento y del viaje dentro de esta literatura que hemos llamado *trans-situ*⁷⁹⁰. La importancia del viaje en el imaginario poético cubano como deseo o anhelo propio de lo insular ha sido estudiado por Jorge Luis Arcos en su artículo “Del naufrago, la oscura sed. Sobre el viaje en la poesía cubana”, donde se pone de relieve ese tránsito del “yo” al “tú” (y viceversa) que observamos en la poética de Juana Rosa Pita y Ángel Cuadra y que el investigador relaciona directamente con la experiencia amorosa: “¿escribir no es viajar? ¿No es el lenguaje para el poeta una encrucijada, un cruce de caminos un laberinto de signos? [...] Por lo demás, ¿no sucede algo parecido con la experiencia amorosa? El amor, ¿es el viaje hacia el otro o hacia nosotros mismos, o hacia ambas cosas a la vez?” (Arcos 2003: 45).

El “vuelo” hacia el espacio carcelario sucede nuevamente en la composición “Miliciana de sol”, donde la voz poética representa la luz anhelada del “tú” y recorre como una mensajera el espacio del otro: “Recorro los ladrillos que tú pisas: / miliciana del sol bajo tus tejas. [...] / Yo renuncio / los espacios abiertos. Me limito / al ínfimo

⁷⁹⁰ En *Poemas de la mujer del preso* de Emma Pérez el motivo del viaje también adquiere gran importancia como motor de ese vínculo entre ambas voces: “ya no era / incierto el viaje para llegar a ti / — antes se había bifurcado la senda / bajo un cielo del que llovía candor—” (Pérez 1932: s/p)

rincón de las presencias / entre cuatro paredes: soy tu nuncio / por estos laberintos de infinito” (41). En “Amor como una espada” también se revela este carácter transespacial del poemario, pues la cárcel del “tú” genera en el “yo” un impulso de movimiento: “Tu cárcel me da alas / me da furias: / me da un ir fulminante / por estas soñolientas libertades [...] Tu cárcel me da un ir / ternura en alto / a mar y sangre y fuego” (35).

La identificación de la “amorosa llavera” con el sujeto poético vuelve a presentarse en “Noche de pan”⁷⁹¹, composición que retoma el anhelo de comunión entre el “yo” y el “tú” a través de la simbología del rito cristiano de la eucaristía; el “yo” poético le insta a ese “tú” a que coma de su cuerpo y beba de su sangre, en definitiva, del cuerpo y la sangre del poema, para hacer factible la unión de ambas voces:

El mar está de pie sobre la playa
y me eleva en sus manos
 como luna
para que entre la noche hasta tu celda:
amorosa llavera consagrando

El rito alumbra todo el universo
 Acércate a la mesa:
la soledad es tan solo el mito vano
 Acércate a la mesa
y come de mi cuerpo por amor
y bebe de mi sangre (50)

Nos encontramos en esta composición ante la concepción del texto como cuerpo, que ya analizamos en el anterior capítulo a través de la poesía de Jorge Valls. En este caso, la “corporalización” del poema viene representada por el ofrecimiento del cuerpo-poema de la voz poética al “tú” prisionero.

“Carta de par en par” –continuidad de la poética de la correspondencia de *Las cartas y las horas*– utiliza como exergo unos versos de Cuadra pertenecientes al poema “En la

⁷⁹¹ Este poema se abre con una cita del poema de Ángel Cuadra “En nocturno”, incluido en *Tiempo de hombre*: “noche recóndita no me regreses, / crece frutal y esbelta / cuéntame, pero déjame / así de polvo y de silencio, / ya” (Cuadra 1977b: 86). Como una prolongación del diálogo poético, el poema de Pita aparecerá como exergo de “Por tu ‘Noche de pan’” de *Poemas en correspondencia (desde prisión)* (1979)

aldea más antigua al menos”⁷⁹² –incluido en *Tiempo de hombre* y fechado en la tarde de junio de 1971, “reunidos en la celda 49, el grupo poético ‘Vispera’⁷⁹³” (Cuadra 1977b: 99)–, donde la voz poética, en ansia de fuga –“si, al menos, pudiéramos huir/ [...] / irnos de los relojes cotidianos, / de las actuales cárceles diarias. / Saltar a lo inlograble, salvarnos / de estas cifras de peste humana” (98)–, alude a la figura de Fray Luis de León como representante total de esa huida⁷⁹⁴. El poema de Pita, que responde al ansia exaltada de esa fuga deseada por el “tú”, le ofrece, atenuando su ansiedad, las llaves que abren su cárcel a través del verso, “una ventana a lo imposible” y le insta a que espere: “sé un dócil dios / que espera fiel de par en par / el fruto inesperado de su verbo: / un abrazo” (29). La voz poética de *Mar entre rejas* retoma la figura del religioso agustino en la composición “El hombre nuevo espera”, recordando la concepción totalizadora del tiempo de su sentencia “como decíamos ayer”: “podré como Fray Luis aquella aurora / regresar a mi gente / con el giro de luz / que apaciente los odios” (20).

⁷⁹² Se abre el poema con los versos de Cuadra “Saltar a lo inlograble, salvarnos / de estas cifras de peste humana; / –Irme, Dios mío, irme– como gritó Neruda. / O como tú, Fray Luis, mejor tu fuga” (29).

⁷⁹³ Ya comentamos que el grupo “Vispera” fue formado por Ángel Cuadra y otros presos durante su reclusión. En la biografía del escritor que aparece al final del volumen *Homenaje a Ángel Cuadra* también se hace referencia a dicho grupo: “En 1967, finalmente lo condenan a quince años de prisión. Después de innumerables vicisitudes, continuó en silencio su labor poética y fundó en su celda un pequeño taller llamado *Vispera*” (Pita 1981: 187). Alberto Baeza Flores recoge en su artículo “Ángel Cuadra: los peldaños de la poesía y del tiempo” el fragmento de una carta de Ángel Cuadra publicada en la revista *Envíos*, en la que este hace referencia a una de las reuniones del grupo poético “*Visperas*” en la celda 49: “Aquí solemos reunirnos cinco poetas todos los lunes por la tarde, dedicar dos horas a la literatura. Bien estudiando los distintos poetas actuales, o tocando diversos aspectos de la poesía, en fin, lunes literario, que nos saca de este círculo y sirven para sublimar las circunstancias” (Baeza Flores 1977: 200-201).

⁷⁹⁴ Lázaro Carreter llamó a Fray Luis “poeta de la fuga” para referirse a su huida literaria como refugio frente a las adversidades que le tocó vivir, entre ellas, la prisión. Dámaso Alonso escribió sobre el poeta agustino: “Los enemigos le cercan, le acorralan, y en el alma se suscita a veces un pavor, un espanto ante el mundo. Un deseo de abandonarlo, de huir [...] Este deseo de huida [...] es un movimiento primario y permanente de su espíritu, y el punto en que hay que situarse para la comprensión de su arte. ¿Y cómo se evade? Su evasión, su torre aislante, es el pensamiento filosófico y la poesía” (García de la Concha y San José Lera 1996: 515). El refugio que encontró Fray Luis de León en la poesía es equiparable al del prisionero y por ello Ángel Cuadra recupera en esta composición la figura del religioso agustino.

En el poema “Elogio de las cárceles” –introducido por unos versos de Cuadra⁷⁹⁵– la voz poética transforma la negatividad de la prisión en un espacio “bendecido”, ya que en la cárcel conformaron parte de su obra figuras como Cervantes o César Vallejo: “¿Qué resta de Cervantes / más que ese loco hidalgo / concebido sin mancha / que salva su memoria del desastre? / Dulce tres veces la prisión / que desató los ojos a Vallejo: / por obra y gracia / César de su mundo” (37). La voz poética vuelve a le atribuir al “tú” prisionero un carácter mítico –en “Cantar de siembra I” lo llamaba “Sísifo tropical”– al identificarlo esta vez con Ulises: “También tú desde Ítaca / elige tu prisión a sol en alto / siéntete tú y también cada uno de ellos: / me soñaste / y ahora yo te canto” (37). Las figuras de los escritores presos se amalgaman a la del presidiario político y poeta cubano Ángel Cuadra en un ejercicio de universalizar la experiencia carcelaria y pensarla desde el impulso creativo que emerge en la prisión y no solo desde la abyección y la miseria humana.

La composición “Cantar de siembra II” viene introducida por una cita de José Martí de la última parte del ensayo “Nuestra América” sobre la figura del Gran Semí, sembrador de los hombres de la “América nueva”⁷⁹⁶. Este poema, que se vincula también con los otros dos cantares de siembra, recoge nuevamente esa concepción germinal de la poesía y pone en evidencia la situación del exiliado en paralelo con la situación del preso: “Tiempo de siembra / y mis raíces / blanquísimos pañuelos por el surco / larguísimo del viento / y tu impotencia / negrísimo alimento: hilo de sol” (33). En la composición, como en el ensayo de Martí, el “Gran Semí” se alza como una figura

⁷⁹⁵ “Cántame pero olvídate / así como el sonido de la arena, como el dolor de la espuma. / No me regreses, déjame sobrepasado en una órbita / sin planeta” (37).

⁷⁹⁶ El ensayo de Martí fue publicado en la *Revista Ilustrada de Nueva York* el 1 de enero de 1891: “...sentado en el lomo del cóndor, regó el Gran Semí, por las naciones románticas y por las islas dolorosas del mar, la semilla de la América nueva!”. (Martí 2000: 487). El “Gran Semí” se vincula con la figura mítica del “Padre Amalivacá, héroe fundacional y civilizador tamacano” que esparció por la tierra semillas de moriche y estas se convirtieron en “hombre y vida” (Rodríguez Carucci 2002: 73).

mitificadora que esparce las semillas y construye un territorio único donde “ya no hay distancias” (33).

Por otro lado, las resonancias de la poética de Miguel Hernández se realizan de manera más implícita. Ya comentamos anteriormente que la autora había alabado, en el prólogo al poemario de Cuadra *Impromptus*, la poesía carcelaria de Miguel Hernández. El grito desesperado de la voz poética ante la realidad carcelaria “¿Qué hice para que pusieran / a mi vida tanta cárcel?” (Hernández 2004: 232) en el poema “El último rincón” (99) de *Cancionero y romancero de ausencias* se contrapone a su febril impulso vital de la composición “Antes del odio”: “No, no hay cárcel para el hombre. / No podrán atarme, no. / Este mundo de cadenas / me es pequeño y exterior. / ¿Quién encierra una sonrisa? / ¿Quién amuralla una voz?” (200)⁷⁹⁷. La poética de Juana Rosa Pita bebe de esta vitalidad hernandiana por su fe ciega en la palabra como instrumento de trascendencia frente a la realidad carcelaria del “tú” prisionero.

2.6.3.2. La palabra como alimento: el encuentro entre las voces poéticas

El lugar del encuentro entre el “yo” y el “tú”, por tanto, se produce en el poema mismo, ese “pan memorable” –anunciado en “Carta confidencial a otro poeta II” de *Las cartas y las horas* (1977)– que posibilita la unión y que se verá representado en las composiciones “Menos que dos” y “Sitio nuestro”. La primera de ellas manifiesta la cópula “letrada” a través de la reducción de las dos voces en una sola:

⁷⁹⁷ En su libro *El hombre acecha*, Miguel Hernández incluyó el poema “Las cárceles”, donde también contrapone el encierro con la libertad espiritual del hombre: “Las cárceles se arrastran por la humedad del mundo, / van por la tenebrosa vía de los juzgados; / buscan a un hombre, buscan a un pueblo, lo persiguen / lo absorben, se lo tragan [...] Ser libre es una cosa que solo un hombre sabe: / Solo el hombre que advierto dentro de esa mazmorra / como si yo estuviera. / Cierra las puertas, echa la aldaba, carcelero. / Ata duro a ese hombre: / no le atarás el alma. [...] Porque un pueblo ha gritado ¡libertad!, vuela el cielo. / Y las cárceles vuelan” (145-147).

Algún día sabremos
 (como los animales)
 que a la distancia como en el poema
 copulan dos sin verse:
 una palabra basta un sobresalto” (23).

En el segundo poema, que incorpora en un epígrafe parte de un poema de Cuadra –“y es el placer perfecto / y la idea perfecta / y la paloma humedecida / y el Poema”–, también se concibe el “Poema” en mayúsculas como el espacio del “nosotros”, único lugar posible para el encuentro de ambas voces poéticas, que se erige, como veremos, en “ese fruto” que también germina: “El sitio del encuentro es ese fruto / de una ternura suelta / a lo divino: / [...] / Ese cuarto infinito / de sábanas benditas por milenios / de amor es el poema” (24)⁷⁹⁸.

Como ya comentamos, el poema “Noche de pan”, partiendo de la concepción de la poesía o palabra como alimento, representa desde una perspectiva místico-religiosa la unión del “yo” y el “tú” a través del cuerpo y la sangre que el yo poético ofrece al “tú” prisionero: “Acércate a la mesa / y come de mi cuerpo por amor / y bebe de mi sangre” (50)⁷⁹⁹. De esta manera, a través de la utilización de toda una simbología cristiana, la poesía se eleva a una categoría trascendente y el encuentro entre el “yo” y el “tú” poético adquiere un carácter casi místico.

En *Mar entre rejas* el proyectado encuentro entre las dos voces poéticas se materializa en el poema y se muestra textualmente a través de las inclusiones de la otra voz poética –en citas al comienzo de algunos poemas– que forman parte del diálogo poético impulsado por la poética de la correspondencia de la autora. En este caso, el

⁷⁹⁸ “No hay espacio posible para dos / en el río del tiempo / Pero a cada segundo le cabe inaugurar / aquel sitio perdido / (espacio a la medida) / si una palabra / un soplo / y unas manos / dan forma y luz a la desolación” (24).

⁷⁹⁹ La connotación religiosa de este poema es inquestionable y nos acerca también a diversos estudios sobre las relaciones entre cuerpo y alimento que se dan en los escritos de visionarias medievales y que María Luengo Balbás desarrolla en su artículo “Alimento y cuerpo en Sor Juana de la Cruz” para estudiar “el motivo del alimento en relación con el cuerpo, especialmente, la imagen de Cristo como comida” (Luengo 2012: 222).

paratexto⁸⁰⁰ es parte esencial de la organicidad de la composición porque se constituye como el germen o la base de la misma a partir del cual se desarrolla y que encontrará en *Poemas en correspondencia (desde prisión)* su máximo exponente. El poemario de Juana Rosa Pita revela una fe ciega en la palabra y en el poema como materia fértil y único espacio donde el encuentro con el otro es posible. Esta concepción germinal de la poesía se corresponde con la perspectiva “regenerativa” de la experiencia carcelaria y que ya hemos analizado en los tres poemas que se unen bajo el título “Cantar de siembra”.

2.6.3.3. Las dos orillas encontradas: la prisión y el exilio

Antonio Chazarra Montiel afirma que el universo temático de *Mar entre rejas* se constituye por la confluencia antitética entre “el tú y el yo, la prisión y la libertad, la ausencia y la presencia, con el mar y la esperanza como fondo” (Chazarra Montiel 1977: 3029). Los dos espacios referenciales en el poemario –el afuera y el adentro de la prisión, donde se sitúan respectivamente el “yo” y el “tú”– se interrelacionan o confluyen en numerosas ocasiones a lo largo del libro, precisamente como reflejo de la comunión poemática entre ambas voces. Según Matías y Yara Montes Huidobro, en este libro se muestra una “proyección simbólica” entre la poeta y el preso, lo que

⁸⁰⁰ Gérard Genette en su estudio *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962) incluye la paratextualidad como segundo tipo de relación transtextual a la que pertenecerían estas anotaciones que analizamos: “El segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que solo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende” (Genette 1989: 11-12).

permite la asimilación de ambos espacios (el espacio de libertad del “yo poético” y el espacio de la prisión del “tú”) en el poema:

Pita hace suya la vivencia trágica del poeta en la cárcel, la convierte en algo íntimo y personal, hasta el punto que la realidad espacial que los separa y la ausencia de contacto personal, en pasado y presente, constituyen una inmediata sorpresa para el lector. [...]

La desesperación poética ante el hecho de los muros, de las rejas, de la imposibilidad de comunicación, es el camino mismo de la libertad. [...] Un poder de comunicación que es único, que reside en la fuerza espiritual de la poesía, viola los cerrojos que imposibilitan la comunicación: la realidad poética se impone más allá de las clausuras de los censores de la vida.

La constancia unitiva libertad-prisión, expresada desde el punto de vista lírico, da a *Mar entre rejas* (similar oposición terminológica) un valor único dentro de la poesía cubana contemporánea: la unidad establecida entre poeta y sujeto poético es un cántico espiritual, un proceso ascensional que se ajusta a una mística de la libertad⁸⁰¹.

Si en “Amorosa llavera”, la voz poética, convertida en pájaro –el viaje como condición de esta escritura *trans-situ*– visita el espacio carcelario del “tú” prisionero y se convierte en “barrote de alas” (17)⁸⁰², en la composición “Sabor a corazón”, el sujeto poético cerca su espacio de libertad “con barrotes de amor / inexpugnables” (18)⁸⁰³; los símbolos del encierro (el muro, la pared, los barrotes) y los símbolos de la libertad (las alas, el amor, etc.) se aúnan o transfieren⁸⁰⁴ –como ocurre con las voces poéticas– en un solo espacio, el espacio del poema⁸⁰⁵. La ensoñación o el elemento onírico hacen posible el “tránsito” de un espacio al otro en la composición que toma como nombre

⁸⁰¹ Estas palabras forman parte de la ponencia que Matías y Yara Montes Huidobro presentaron en el Congreso de Mujeres Escritoras de Ottawa en mayo de 1978. Pude consultarlas en el archivo que el Cuban Heritage Collection posee de Juana Rosa Pita.

⁸⁰² En el poema “Muros como lágrimas” el que visita a la voz poética es el tú prisionero completando la ida del “yo” e incorporando el espacio carcelario a su espacio presente: “He tumbado los muros de mi casa / y ahora tiene cortinas transparentes [...] Viniste a visitarme / (ya han de saberlo todos) / canjeando tu prisión por transparencias” (44).

⁸⁰³ Lo mismo ocurre en el poema “Paredes como alas”, donde el espacio de libertad y el espacio carcelario simbolizado por la pared se funden: “Cuatro paredes tiene mi libertad: / una frágil de pétalos al sol / otra de humo y de lágrimas / y la fuerte de llaves que han de abrir / las rejas de tu alma (27).

⁸⁰⁴ Trasferencia que se hace evidente también en la composición “Canje”: “Suéñate libre: tu prisión alumbra / con soltura de sol sobre mi espalda // Me sueño prisionera: en tu celda / dejo mi soledad encadenada” (36).

⁸⁰⁵ El muro será centro temático de la composición “El último ídolo”, donde la voz poética insta a un “nosotros” a abrir en él “una ventana diminuta” que conecte la celda con el sueño (32).

dicho sustantivo, donde el sujeto poético se duele de la prisión del “tú” y cuyo encarcelamiento queda marcado en su piel como un tatuaje⁸⁰⁶:

Cerré los ojos contra mi libertad
desperté en la prisión
compartiendo tu espanto:
una luna filtraba su fiereza
azul por las paredes
temblorosas de amor

Después con la primera luz
se apagó el infinito
y me encontré sobre mi libertad
pero con tu prisión
como un número
sobre mi piel tatuada (19)⁸⁰⁷

En “Como si”, la voz poética recorre sensible y corporalmente el espacio carcelario del “tú” desde su libertad exterior: “Desde mi libertad recorro / las medidas exactas de tu cárcel: / los ojos creen volar / mientras los pies ven de dolor / tropezando con muros / que ha levantado el alma” (22). Será también desde el cuerpo, específicamente desde las manos, donde la ausencia del “tu” quede reflejada: “Quien dijo aquello de ojos que no ven / no ha presenciado el rito de mis manos / náufragas a distancia / en mi amargo café de cada día” (26)⁸⁰⁸.

⁸⁰⁶ Como ya hemos visto, la temática del sufrimiento es una constante en la literatura carcelaria; la textualización del dolor ajeno se desarrolla desde la obra de Martí pasando también por la literatura testimonial de los años treinta. En este caso, el dolor viene metaforizado por ese “tatuaje”, que diríamos, somatiza e integra el dolor del “tú” en el “yo”. También en *Poemas de la mujer del preso* de Emma Pérez el yo poético se unge del dolor del tú y lo interioriza a través de una metáfora ingesta —en los versos “bebo a sorbos la sangre de tu angustia / que me llega en la copa del viento” y “pero aún bebo la pena de tu vida / en el vaso tibio de tu aliento / y tengo los dedos aferrados / al dolor que te destroza el cuello”— o a través de su materialización en el cuerpo del yo poético en los poemas “miedo” —“tu angustia / —una angustia de naufragio— se ataba como un pañuelo/ a mi cuello destrozado”— y “encuentro” —“consiste con el hilo de hierro / de tu voluntad de hacerme tuya / pedazos de tu vida a mis sienes”—.

⁸⁰⁷ Este “dolerse” del otro se materializa en el soneto “Compañero de sueños”: “Hoy me duele tu piel, me duele tu alma, / me duele tu prisión, me duele el día / de la traición que rige todavía, / me duele la impotencia de la palma” (40). Por su parte, “Antes del dolor” también conjuga este sufrir por el otro con el espacio onírico que ambas voces comparten: “Cuando aún no sabía / que el sueño que dejó caer tu mano / crecía / al lado de mi sueño [...] cuando aún no sentía / los cuchillos / clavados en tu palma / como espigas de sangre” (45).

⁸⁰⁸ Emma Pérez también utiliza el símbolo de las manos en su libro *Poemas de la mujer del preso* como lugar donde se refleja el vacío que “tú” ha dejado; en “otra canción para la espera”, las manos “ascienden” simbólicamente –ante la ausencia y el vacío– para aprehender al prisionero: “hacia las cumbres de tu soledad/ ascienden mis manos hambrientas”. En este punto se acercan las poéticas de

La incorporación del espacio carcelario al espacio presente del yo poético en “Paredes como alas” –“Cuatro paredes tiene mi libertad” (27)– se invierte en “El patio de los sueños”, donde el espacio carcelario, nuevamente apelado desde el sueño, contiene, más allá de la celda, espacios de libertad en distintas temporalidades: “Tu celda da a los patios / familiares / ligeros de mi infancia: / da al mar que nunca vimos juntos / da al futuro más azul / de los hombres” (28)⁸⁰⁹. Asimismo, en “Carta de par en par” –que alude a esa poética de la correspondencia que desarrollamos anteriormente y que se abre con una cita de Ángel Cuadra en la que se hace referencia a la figura de Fray Luis de León y a su fuga–, las “puertas” de la prisión del “tú” –esta vez, en plural– se abren con las “llaves” que le ofrece la voz poética: “las puertas de tu cárcel cederán / a puro mar y sol: / toma las llaves / penetra con tu amor las apariencias / y verás mi memoria y mis sentidos / abriendo una ventana a lo imposible / ahora desde aquí / con mi emoción afilada / en el sueño” (29). A través de la poesía –esa “llave” o esas “llaves” a las que alude constantemente el sujeto poético– el espacio carcelario se abre hacia otras espacialidades y hacia otros tiempos que ofrecen un atisbo de luz a la inexorabilidad del encierro⁸¹⁰.

La presencia del espacio carcelario –el “allá”– en el espacio donde habita el yo poético –el “aquí”–, se hace nuevamente palpable en “Río de celda en celda”, donde las “lejanas cárceles” se materializan en el “aquí” de la voz poética por el agua, cuyo sonido se identifica con “la canción del presidio” y musicaliza el alma de los presos; el “yo” se nutre corporalmente, en simbiosis poética, de ese agua y recorre como un río las celdas del presidio: “Canta el agua a mi espalda / con libertad prestada / la canción del

Emma Pérez y Juana Rosa Pita pues ambas manifiestan una carnalidad escindida –naufragio en Pita y orfandad en Pérez (“mis nostalgias llamándote/ con acentos de criaturitas huérfanas”)– por la ausencia del “tú” amigo/amado.

⁸⁰⁹ Estas dos imágenes de la “libertad prisionera” o la “prisión libre” se aúnan en el poema “Fundación del cristal”, donde la confluencia de ambos espacios genera la eclosión de un espacio límpido como el cristal (31), en el “entre-espacio” donde se sitúan ambas voces.

⁸¹⁰ De hecho, en varias ocasiones se alude en el poemario a esta “iluminación” de la prisión: en “El patio de los sueños” la voz poética afirma que “necesitamos / el sol de tu prisión sobre estos patios” (28).

presidio / como si el alma / de mis hermanos presos / salpicara mis hombros ahora / (mansamente) [...] / y va mi cuerpo / río de celda en celda derramado” (30)⁸¹¹.

El título del poemario sugiere la escisión entre dos mundos, visión que se corresponde con la experiencia del exilio que ya vimos en *Las cartas y las horas* y que ahora se complementa con la experiencia carcelaria. Al identificarse en el poemario de Pita estos dos espacios, el espacio de la prisión del “tú” poético y el espacio del exilio del “yo”, se equipara al exiliado con un nuevo prisionero –el exilio como un lugar “otro”, en términos foucaultianos⁸¹²– y al prisionero como exiliado.

El poema homónimo “Mar entre rejas” pone nuevamente en cuestión las dos orillas del exilio que se comunican por un mar, que resulta en este caso, además, prisionero⁸¹³. La espera, tópico reiterado tanto en la poesía carcelaria como en la escrita desde fuera de la prisión hacia dentro (tomemos como ejemplo el poemario de Emma Pérez), asoma tímidamente a este poema, donde la unión del “yo” y el “tú” se manifiesta como un anhelo universal⁸¹⁴:

El mar está entre rejas
y el corazón del mundo
espera todavía
inerte
e inminente
el masaje conjunto de tu mano y mi mano (16)⁸¹⁵

⁸¹¹ También el libro *Poemas de la mujer del preso* de Emma Pérez se articula según la dicotomía “acá”/ “allá” y “yo”/ “tú” –“del lado de acá de los fosos / mis brazos abiertos, / del lado de allá tu agonía / ya confundida con la piedra”– y desde la identificación de la voz poética con el sujeto preso –“pero entre la niebla del silencio/ que me separa de tus almas/ vivo la vida de la piedra”–.

⁸¹² La identificación del exilio con el concepto de “heterotopia” de Foucault – esos “espacios otros” entre los que se incluye al espacio carcelario– también ha sido utilizada en el ámbito artístico. Freddy Andrés Rodríguez titula su estudio sobre arte cubano de finales del siglo XX como *Exil als Heterotopie* (2008).

⁸¹³ En este poema, el mar, símbolo también del exilio, frontera entre el aquí y el allí, se apropia de la prisión en la que vive el “tú” prisionero de la otra orilla y es transmutado en un espacio carcelario.

⁸¹⁴ La “espera” se hace presente también en la composición “Polvo enamorado” a través de la figura oculta de una Penélope que teje y desteje esperando a su “Ulises”: Esperando / hechos polvo tú y ella / hechos polvo / esperando / Señor de las distancias / polvo que ves lo que aún no tiene cuerpo: mira a Ulises de vuelta / siente sus pies / sus labios / su cansancio / sobre tu ser enamorado” (34).

⁸¹⁵ La corporalidad del yo poético queda representada por la “mano” como en “Manos como barcas”, pues es la parte corporal donde se materializa la unión con el otro: “Quien dijo aquello de ojos que no ven / no ha presenciado el rito de mis manos / náufragas a distancia / en mi amargo café de cada día” (26). El símbolo de la mano reaparece tras *Las cartas y las horas* en este poemario –recordemos el poema “Carta

“En la otra orilla” nos posicionamos en el espacio concreto donde se sitúa la voz poética, su “aquí”, que, en este caso, confluye con el “allá” del prisionero; la “otra” orilla se aúna a “esta orilla” en un nuevo espacio o una nueva tierra originaria, ese espacio que la voz poética califica de “paisaje niño”: “Estoy sobre tus pensamientos / quizá bajo tus lágrimas / no lo sé: / en tu imprecisa cárcel / pero del otro lado de las puertas / en la gota de fuego / que rueda por el tiempo” (42).

El “aquí” y el “allá” –de nuevo, las dos orillas que se comunican como en el poema “Río de celda en celda”: “lejanas cárceles / tan presentes aquí” (30)– vuelven a aunarse, nuevamente en la composición “Siempre aquí como allá”, a través del elemento onírico, que hace posible la presencia ubicua del mar: “el mensaje del mar está en la playa / y en cada caracola / y también en tu celda [...] / Cada rincón es la orilla del mar”. El mar, elemento que separa y une es una presencia totalizadora que, al final del poema y en un juego fonético, se vincula con el amor: “ay mar / a mar/ amar” (43).

La identificación del espacio en el que se sitúa la voz poética (el exilio) con el espacio del “tú” (la prisión) se muestra en la composición “Tierra de nadie”, ese lugar fuera de cualquier lugar que representa el concepto de “heterotopía” de Foucault que antes mencionábamos:

Vivir a mitad de camino entre ser y no ser
como un suicida cotidiano
(a punta de olvido)
muriendo fugazmente de mil muertes

Vivir a mitad de camino entre la sed y el agua
como el alma en el beso
(mordida de ternura)
interrumpido antes de la catástrofe

a mi isla” donde igual que en este poema, la ausencia del territorio insular en el exilio, hace que las manos del sujeto poético se desplacen “por un gemido abstracto al borde de la tierra” (23)– y se vincula también con la concepción salvadora que tiene para la autora la poesía como esa “mano” que surge de la oscuridad.

Vivir a mitad de camino entre aquí y lo distante
como mi voz hacia tu cuerpo
(rebotando en tu alma)
para que la recojan mis hermanos

Vivir a mitad de camino entre hoy y el infinito
como el poema
(este no):
el que vendrá mañana (49)⁸¹⁶

2.6.4. El diálogo poético: *Poemas en correspondencia (desde prisión)*

En el ensayo “La creación literaria en el presidio político cubano”, Ángel Cuadra afirmaba que la poesía es “esa vía de la palabra que franquea la posible comunicación con el mundo, donde pocos (acaso nadie) escuchan [...], la socorrida amiga y portadora de esa carta especial del prisionero en soledad” (Cuadra 2001: 25). Esta concepción de la poesía como comunicación, como epístola que conecta al hombre prisionero con el

⁸¹⁶ Existen otros paralelismos entre la condición del exiliado y la condición del prisionero que están presentes en la poesía del exilio y en la poesía carcelaria cubana. Al igual que cierta poesía del exilio reconstruye la incompletud de la isla, aúna sus fragmentos en un acto de “suturar” a través de lo poético la herida del exilio —el verso de Magali Alabau en su poema “Hermana” nos sirve de ejemplo: “Imaginemos un barco en este espacio, el mar, / una isla completa”—, desde la cárcel, el preso, en palabras de Ángel Cuadra, “busca en las raíces nacionales, en los forjadores de la patria, la coincidencia, la fuente y la fuerza para robustecer las razones de su lucha” (Cuadra 2001: 18) y, por ello, en algunos poemas escritos desde prisión se apela a las figuras fundacionales de la nación (Carlos Manuel de Céspedes o Martí) de esa patria deshecha o descompuesta que es desde el espacio carcelario la isla de Cuba. Por otro lado, el concepto de “orfandad” también es compartido por el exiliado y por el prisionero: Juana Rosa Pita alega que la obra creativa del penado es “el testimonio más lúcido de lo que significa ser hombre: ese ser que debe hacerse a golpes de realidad y partiendo de la orfandad suprema” (Cuadra 1977: 7) — recordemos que César Vallejo también alude a esa orfandad del prisionero en el poema XVIII de *Trilce*: “Y solo yo me voy quedando, / con la diestra, que hace por ambas manos, / en alto, en busca de terciario brazo / que ha de pupilar, entre mi donde y mi cuando, / esta mayoría inválida de hombre” (Vallejo 2005: 174) y que el poema “Impromptu” de Cuadra retoma este mismo concepto: “¿Qué ocurrirá si un día me despierto sin ayer / y, en mi orfandad de sombra antigua, / llego a ser solo un punto de miseria transparente?” (Cuadra 1977: 11); el exiliado, por su parte, también viene representado en la poesía por esa orfandad, ese vacío o ausencia de patria que el poema de Juana Rosa Pita “Deshora” anuncia: “Es tiempo de ir de sol a lágrima / abrazando / la huérfana figura de los hombres: / desterrados del cielo [...] / desterrados del otro [...] / desterrados del ser” (Pita 1977a: 53)

mundo, posee un vínculo esencial con la poética de la correspondencia que hemos analizado en la obra de Juana Rosa Pita.

La poesía carcelaria de *Poemas en correspondencia (desde prisión)* (1979), caracterizada por una apertura hacia al otro –también hacia el mundo–, por esa fe incuestionable en la palabra y cargada de una esperanza regenerativa tomada de la poética de Pita, dista mucho de ese mundo introspectivo, gris y descarnado que desarrolla, por ejemplo, Jorge Valls⁸¹⁷. El libro de Cuadra surgió a raíz de los trece poemas que Pita le envió al prisionero –como ya anunciamos, cinco de *Las cartas y las horas* y ocho de *Mar entre rejas*– y que constituye la materialización de la poética de la correspondencia de la autora y la continuación del diálogo poético que Pita había comenzado sutilmente en su segundo poemario. En *Poemas...* las composiciones se construyen como una glosa, una reescritura o respuesta poética a los versos de la poeta, que aparecen como exergos de los poemas de Cuadra y conforman el sustrato textual de su propia poética⁸¹⁸. Es una poesía, en palabras de la propia Pita, “unitiva” (Pita 1981: 8), que entrelaza y comunica dos universos poéticos en la totalidad del poema. La propia escritora daría una conferencia en el congreso de LASA en Washington (marzo 3-6 de 1982) titulada “Correspondencia lírica en la poesía cubana actual”, donde reflexionó sobre el carácter “unitivo” del libro:

Todas las divisiones se vinieron abajo con una obra escrita parte en el destierro y parte en la isla: una inusitada (y azarosa) correspondencia lírica entre dos poetas cubanos –ella exiliada, él prisionero– que culminó en *Poemas en correspondencia (desde prisión)* (Solar, Miami, 1979), obra que da al traste con los conceptos divisorios de la cultura cubana y ofrece una imagen de unión: poesía que por su importancia e impregnación de lenguaje pertenece

⁸¹⁷ Sin embargo, Luis A. Jiménez destaca el reflejo de la temática del dolor que el poeta realiza en *La voz inevitable*, libro cuya segunda sección incluye varios poemas escritos en la prisión. Como también señala Mariela A. Gutiérrez los “versos adoloridos” de este poemario dan cuenta de su “rabia oculta” desde “la perspectiva de su arriesgada experiencia propia, la cual le ha hecho ser un inmolado más, un testigo más, un total comprometido en los tiempos en los que le ha tocado vivir” (Gutiérrez 2010: 141-153).

⁸¹⁸ Cuadra llegó a afirmar que los poemas le llegarían a la autora “como acabados de escribir, más bien como si acabara de conversar contigo” (Cuadra 1979: 8)

tanto a la isla como al destierro, tanto a la cárcel como a la libertad escrita en un exilio interior abierto al universo⁸¹⁹.

En la carta que Cuadra le envió a Juana Rosa Pita desde prisión en mayo de 1979 –y que fue incorporada al comienzo del poemario–, el poeta asume su inmersión en el mundo poético de la autora y la apropiación e incorporación de su universo poético al suyo propio: “No te extrañes de que maneje, tan como propios, términos y expresiones tuyas. Cuando leas mis poemas para ti entenderás (lo que ya sabes) esta identificación contigo, con tus versos, con tu mundo al que he entrado como al mío propio” (Cuadra 1979: 6)⁸²⁰. Cuadra consideraba esa respuesta poética a los poemas de la autora como una “misión” o un “reto” que, apuntaba, vivía con “hermosa angustia” pues debía “escribir un poema diario, sin pulirlo, sin descansar una noche, sin tiempo” y llegar a esa “correspondencia y unidad a que aspiro entre tus poemas y los apresurados míos, tengo que escribir a pie forzado, como trovador criollo; debo meterme entre verso y verso de tus poemas (y cartas) que releo a diario. Responder poema a poema, reelaborar tus frases. Sacar cada poema mío de uno tuyo, como si se engendrara en este como causa y efecto, en lo que tú llamas ‘nuestra relación’” (6, 8)⁸²¹. Nos encontraríamos, en este caso, con una especie de “glosa” poética que reelabora, reescribe o comenta los versos de la autora incorporando expresiones poéticas de ella a su propia materia

⁸¹⁹ Este texto pude consultarlo en el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlin. En el archivo personal de la autora pude comprobar que esta conferencia formó parte del panel “La literatura cubana en los últimos cinco años: impacto de la revolución en la literatura cubana actual” en la que también participaron Matías Montes-Huidobro y Reinaldo Arenas, quien presentó un estudio sobre la revolución y la escritura de ficción.

⁸²⁰ En esta carta, el poeta introduce algunas expresiones poéticas de Juana Rosa Pita, tales como “nuestra relación”, “atizar los sueños” o “casa de transparencias”, de la misma manera que hará posteriormente en el poemario.

⁸²¹ En una de las cartas que Jorge Guillén le escribió a Juana Rosa Pita, el poeta de *Cántico* plasma sus impresiones sobre *Poemas...* y sobre la consecución de las voces poéticas en las distintas composiciones: “Estos *Poemas en correspondencia* forman un conjunto único, verdaderamente sin par. Los versos de Ella se enlazan a los versos de Él, génesis de amor y conclusión de poesía, y mientras, de modo implícito, un drama, un drama cruel” (Pita 1981: 167). El mismo Cuadra reflexiona sobre su propia obra en uno de los escritos que le envió a Pita y que esta rescata en su trabajo “Correspondencia lírica en la poesía cubana actual”: “Poema que nace de otro poema –a veces como el pie forzado que se da a los trovadores populares para sus improvisaciones–, casi puede ponerse a cada uno, como exergo, el poema correspondiente de la poetisa distante que lo motiva. Y dentro del poema van apareciendo frases y versos de aquella, en un inaudito coloquio que a veces se hace diálogo”.

poética⁸²². El poemario de Cuadra es concebido, por tanto, como ramificación o continuum de la poesía de Juana Rosa; ha sido elaborado desde la poética de la escritora para construir en el poema –ese espacio de encuentro– una poética conjunta, conciliadora, unificada⁸²³.

El poemario de Cuadra fue publicado en la editorial Solar, en una edición bilingüe cuya traducción corrió a cargo de Donald D. Walsh⁸²⁴. El libro está constituido por la carta que Ángel Cuadra le envió a Juana Rosa Pita en mayo de 1979, veintiún poemas de Cuadra –diecinueve de ellos introducidos por un exergo o cita de la poeta y fechados todos con día y mes (desde el 29 de abril hasta 5 de junio aunque no ordenados cronológicamente)– y se cierra con la composición “Nuevo Deuteronomio”, escrita por Pita en Miami el 6 de agosto de 1979.

2.6.4.1. La unión poética

⁸²² Según Isabel Paraíso, la glosa es un “género que comenta o explica un texto ajeno al poeta y preferentemente oscuro” y “se especializa para un conjunto de formas métricas cuyo desarrollo estrófico va recogiendo ordenadamente los versos del tema inicial” (Paraíso 2007: 377). En el caso de *Poemas en correspondencia (desde prisión)*, más que ante un comentario o explicación de otro texto, nos encontramos antes un diálogo con sus elementos articulares y temáticos que son incorporados como parte esencial del “nuevo” texto.

⁸²³ La finalidad de estos poemas, a diferencia de otro tipo de literatura carcelaria, es puramente literaria: “No renuncio al canto, ni lo pongo de rodillas, ni lo utilizo para otros fines ni políticos ni partidistas, sino solo literarios, universales, sin tiempo” (8).

⁸²⁴ Donald D. Walsh falleció antes de que Cuadra saliera de prisión y pudiera conocerle. El poeta le dedicaría, continuando con la poética epistolar desarrollada por Juana Rosa Pita y reelaborada en *Poemas...*, la composición titulada “Carta mínima a Donald Walsh” –fecha el 22 de marzo de 1980–, en la que utilizando elementos propios de la epístola, la voz poética se dirige a un tú “amigo”, que se hace presente en el poema: “Amigo: / ¿En qué idioma comenzaremos el diálogo? / ¿Cómo ponerme a celebrar / ese apoyo que me ofrece tu voz / para lanzar mis cantos, mojados de tu acento, / a vivir en el mundo? / [...] tú en tu país abierto a las estrellas, / yo entre rejas de rencor / muriendo desde el alba. / Y aun así nuestro encuentro. / Manos amigos, / con el rocío me enviaron tu nombre. / Y estás aquí, y te hablo. [...] Tú existes Donald Walsh. / Yo no sabía de tu ser musical, / de piedra clara y transparente y alta. / No te vayas ahora, / que he descubierto auroras en mi pecho / que vienen de tu mano. / No te vayas ahora / que empezamos a hablar en un idioma / en donde Whitman y Martí se anudan. / Y en las calles del mundo / – sin rejas, sin rencores, sin miedos– / vamos a andar hablando / la palabra de Amor que es anterior al hombre” (Cuadra 1994: 124-125).

Cuadra retoma, en el primer poema de *Poemas en correspondencia*, “Ritual del agua”, el diálogo poético que la voz poética de *Mar entre rejas* había introducido ligeramente en algunas composiciones⁸²⁵. “¿En qué mundo de ayer quedó pendiente este diálogo?”, demanda el yo poético (14). Asimismo, el autor incorpora en esta composición uno de los símbolos clave de la poética de Juana Rosa Pita, el pan⁸²⁶ —la poesía como alimento del alma y como comunión con el otro—⁸²⁷: “Este pan conocido que me ofreces / ¿fue acaso de otra alianza de mi hambre y tu trigo?”. La importancia de nombrar al otro, de interpellarlo —convertirlo en palabra frente a la invisibilidad asumida en la celda— forma parte también de ese diálogo o conversación que se reanuda en este nuevo poemario: “Dices mi nombre / —tus labios de papel, / tu aliento de distancia—, / y en tu acento fantasma tocas mi oído por dentro / como si me nombraras desde un plano interior, / llamando afuera. / [...] / Viene tu mano de relente / y me pone mi nombre en la frente por dentro. / Me llamas y te sigo / por esos ‘laberintos de infinito’ que estrenas / desde tus labios de bautismo” (14)⁸²⁸.

Asimismo, la composición “Por tu ‘Noche de pan’” se constituye directamente como la continuación o respuesta poética a la composición “Noche de pan” de *Mar entre rejas*, y en ella, al igual que ocurre en el poema de Pita, la palabra se erige como sustancia de comunión —pan memorable— a través del rito poético que inaugura la “consagración amorosa” entre ambas voces; el cuerpo y la sangre del “tú” —la amorosa

⁸²⁵ Los poemas de *Mar entre rejas* contruidos a partir de una cita de Cuadra son “Cantar de siembra I”, “Sitio nuestro”, “Carta de par en par”, “Elogio de las cárceles”, “Noche de pan” y “Cantar de siembra III”.

⁸²⁶ El elemento del “pan” recorrerá otros poemas como “Encargo” —“y por la índole que tú sí me conoces desde el parto, / porque la diste al mundo / en un alumbramiento de pan y lágrimas...”(16)—, “Innominados” —“En tu aliento / la [la palabra] traes desde ti hasta mi oído: / tu mano la ofrece como “pan memorable” / a mi mano” (34)—, “Por tu ‘Noche de pan’”, “Confabulados” —“Cuando nombras el pan, / las cartas, la ventana, el muro, / la cama angosta, / el lápiz con que te hablo / —hasta lo que mencionas y no existe—, / yo les saludo” (44), “Recompensa” —“[tu poema] vino en forma de pan, como tú dices” (50)—.

⁸²⁷ El carácter místico-religioso del elemento “pan” que observábamos en la poética de Pita vendrá representado en la composición por el título “Ritual del agua” y por la alusión al rito iniciático y de purificación del bautismo en las expresiones “bautismal asombro” o en “tus labios de bautismo”.

⁸²⁸ También en “Respuesta a tu ‘Carta a mi isla’” encontramos esta misma capacidad de salvación en la acción de nombrar: “Y puesto que una amiga de música distante / me nombre / y me rescata en el ‘ojo simbólico’ / en que ardes” (26).

llavera–, ofrecidos en “Noche de pan”, se reproducen desde la perspectiva del yo poético en una suerte de celebración eucarístico-poética que los aúna y que convierte la realidad inmediata de la prisión en un universo totalizador. Este poema refleja, como ningún otro, el diálogo poético que Ángel Cuadra perpetra con la poética de Juana Rosa Pita a través de la reescritura de su poema (en la que incluye palabras y expresiones de algunas de sus composiciones entre comillas). La composición se genera o parte del poema de Pita, adentrándose en su propia forma, para dar lugar a otro poema que aúna ambas voces y que se convierte en la materialización poética del encuentro anhelado.

POR TU “NOCHE DE PAN”

*para que entre la noche hasta tu celda:
amorosa llavera consagrando*

El rito alumbra todo el universo

*Acércate a la mesa
y come de mi cuerpo por amor
y bebe de mi sangre
JUANA ROSA*

Me he situado en el punto
en que dejo mi ser a la deriva.
No podría seguir adelante si no asumo el éxtasis,
si no acojo palabras con otros sentidos
y las voy colocando como soles
que inician mundos.
Resbalo en laberintos superiores, entrando
a un “ciclo luminoso irreversible”,
con Ariadnas de mágicos rastros
que persigo.
Redescubro los vocablos:
“vértigo”, como el ingreso a una espiral de música
infinita:
“rito”, la noche conducida hasta mi celda
en una consagración amorosa;
“mito”, la soledad negada
por el “pan memorable” hecho cuerpo en mi mesa
y el vino de la sangre del sueño.

“Amorosa llavera”,
me has traído la noche, en un gesto de unción,
hasta la celda.

En sinfonía con el rito,
siento llegar tus pasos sacerdotales;
flotan los velos sobre la ceremonia de tu cuerpo,
Con un cántico de amor en los labios
oficias:
alzas como cáliz tu seno:
ofreces como un pan desnudo
tu cuerpo de alimento,
tu sangre como vino...

El universo todo está en mi celda.

Mayo 9

La llave, otro de los símbolos clave del libro de *Mar entre rejas* –símbolo que, como analizamos anteriormente, parte de los versos de César Vallejo y de la “amorosa llavera” de su poema XVIII– es introducido en la composición “Visión de las llaves”, donde se retoma el espacio de la fuente del poema de Pita “Posdata”, en la que se encontraban las “llaves de tu cárcel” (Pita 1977b: 46). El poema de Cuadra transita por un tiempo pasado donde se evoca al “tú” –“Tú eras el nombre solo, / la noticia en el sobre, / ausencia” (36)– y “la fuente del patio de tu casa” para situarse posteriormente en ese presente hecho de “cárcel” y de “distancia”, donde el poema se ha convertido en “puente” –como aquel “puente infinito” que unía las dos orillas del exiliado en “Cartas en movimiento” de *Las cartas y las horas* o el hilo conductor que anuncia la cita de Breton que abre *Mar entre rejas*– y en futuro evocado: “Amiga, / imantados del sueño iremos / al borde de la fuente / y, entre juguetes y domingos, tomaremos las llaves / que, en el fondo, / aguardan hace siglos” (36).

Ese “tú” poético al que apela ahora el “yo” de forma especular –el “tú” que le ha dado forma y lo ha nombrado anteriormente– asume, en la segunda composición de *Poemas en correspondencia (desde prisión)*, “Encargo”⁸²⁹, la misión de presentar al

⁸²⁹ “Encargo” se abre con unos versos de Juana Rosa Pita de “Carta confidencial a otro poeta II” de *Las Cartas y las horas*: “como quien puede / estrenar a contraluz / un territorio cáliz” (16).

poeta ante los otros, ante el espacio exterior que lo reclama, como sustancia poética de ese “territorio cáliz” que en *Las cartas y las horas* habitaba la voz poética⁸³⁰:

Amiga,
cuando vayas por el mundo [...]
y te pregunten por mi rostro que no sabes
y por la índole que tú sí me conoces desde el parto [...]
háblales del poema que defiende
contra un óxido que no es el de las rejas;
diles de la estrofa-símbolo en que soy
el eslabón de un fuego transparente
que marcha desde el fondo de los tiempos⁸³¹;
de la hoja bajo el cierzo que persiste
en el verdor intemporal;
del claro oficio
de cultivar “un territorio cáliz”
para el estreno a contraluz posible...
y confíesales que, por eso,
tú has querido salvar el verso en que consisto. (16)

El yo poético de *Poemas en correspondencia* reafirma su existencia desde el poema, desde la palabra que lo alimenta y lo define; si en “Encargo” la voz poética se autoproclama como “el verso en que consisto” (16), en “Innominados”⁸³² será junto al “tú” “un verso del Poema” (34) y en “Presencia”⁸³³, nuevamente, “el trazo de un poema / entre hierros y sombra, / una voz que han querido asfixiar / en sordinas” (48). La invisibilización o desindividualización a la que el preso es sometido en prisión se vincula estrechamente con esa existencia puramente verbal que asume la voz poética a través del otro.

⁸³⁰ Ya en la carta que abre el poemario, fechada mayo de 1979, Cuadra le expresaba a Juana Rosa la importancia de su poesía para sí mismo, para trascender desde el poema el universo aciago de la prisión: “Que el mundo me nombra; que tú, por ejemplo, me trasciendes desde tus versos” (8).

⁸³¹ La identidad del “yo” viene representada por la materia poética; la palabra es, en este caso, representación del ser ante la imposibilidad de ser o existir como hombre en el espacio carcelario. Como ya comentamos en el capítulo de Jorge Valls, Carlos Liscano también alude a esta misma idea (“En la palabra está el ser humano”) en *El lenguaje de la soledad*, lo que podría conectarse también con la concepción de la literatura como salvación que el mismo Cuadra propone.

⁸³² “Innominados” también se abre con algunos versos de “Carta confidencial a otro poeta II”: “Esta palabra / que salta de mi pluma... / quiérela: / déjate caer con los ojos cerrados / dentro de ella / como si tú no fueras... / porque no tiene tiempo aquí” (34).

⁸³³ “Presencia” viene introducida por una cita de Pita del poema “Miliciana de sol” de *Mar entre rejas*: “Miliciana de sol bajo tus tejas. / Nostalgia de panales. Mis abejas / se lanzan por el pasto de las risas / infligiendo dolor: celebran misas” (48).

“Resumen”⁸³⁴ recorre los distintos hitos en el recorrido hacia la confluencia entre la voz poética y el “tú”: “Cuando iniciaste el viaje por tus noches / hacia donde yo era solo / un nombre, / un punto de miseria lejano, / un verso en el óxido, / ¿qué había en tus pupilas? / [...] / Porque yo estaba aquí, sin tiempo; / como un mendrugo de muerte, / bajo tierra, / solo con una lamparita en lo hondo / de un plieuge de sombra / [...] / Era yo una feroz soledad. / Y tú llegaste un día, / intrusa, / poniéndole otros nombres a las cosas” (60,62). La llegada de ese otro, que trae una palabra que “funda” tiempos y “coloniza” espumas, dota de forma y significado a ese sujeto poético huérfano: “Ya no podría / decir mi nombre sin que el tuyo aparezca / (hasta mi nombre viene de tus labios)” (62). La voz poética se alza desde la fractura y los despojos –“rompo la cáscara, / despierto a mi otro alucinado, / Lázaro que levanto y echo a andar...”– para inaugurar junto al “tú” el espacio fundacional que los reúne, el “territorio cáliz” de la palabra que anula el “tiempo de aquí” y los posibles espacios de encierro: “A lo lejos / el “mar entre rejas” / se va quedando atrás” (64)⁸³⁵.

El diálogo poético entre las dos voces continúa hasta el cierre de *Poemas en correspondencia (desde prisión)* con la inclusión de un poema de la autora, “Nuevo Deuteronomio”, fechado en Miami el 6 de agosto de 1979, aproximadamente dos meses después de la escritura de los poemas de Cuadra. La composición toma como punto de partida el poema “Recompensa”⁸³⁶ de Cuadra, perpetuando la forma que ha seguido el autor a lo largo del libro con la inclusión de las citas de la autora. Ese diálogo poético convierte el “tú” en un “nosotros” y el sufrimiento en un sufrimiento compartido: “Tu voz dice el dolor del barro nuestro / escindido en la sombra, dando luz por la herida

⁸³⁴ “Resumen” se abre con unas palabras de Juana Rosa Pita, seguramente extraídas de alguna de las cartas que el poeta recibió en prisión: “[...] siento que una serie de fuerzas, que antes estaban dispersas, convergen ahora en el mismo lugar. [...] Es tan fantástico, que me parece lo más natura.” (60).

⁸³⁵ A través de la unión de las dos voces poéticas en esa realidad poética, se anula el espacio carcelario.

⁸³⁶ Estos son los versos introductorios: “para sobrevivirme desde ti hacia la vida / como una cifra extra de mágico subsidio” (66).

milenaria. / Aquí la realidad. Allá los sueños. / Vaso nuestro que estás en la historia partido en dos, / y el mar / creciéndote en el centro, / ya ganas transparencia de cristal”⁸³⁷. Nuevamente, se retoman los símbolos de la fuente y las llaves como elementos de apertura hacia ese espacio luminoso de encuentro entre las dos voces: “La fuente se enmisteria con sus llaves. / La nueva ley del mundo / estará escrita en cíclicas arenas, / con escapadas luces desde el fondo / del gustado perdón de nuestro vino. / El “mágico subsidio” de la aurora: / dos voces cara al sol / y un solo ritmo verdadero” (66)⁸³⁸.

2.6.4.2. Entre el “yo” y el “tú”

También el poemario de Cuadra transita, como *Mar entre rejas*, en esa doble espacialización: el “aquí” y el “allá” entre el “yo”, situado en la prisión, y el “tú”, en la lejanía—. En “Coloquial de lo triste”, introducido por el verso de Juana Rosa Pita “Tú por tu celda vas, yo por mi canto”⁸³⁹, la voz poética reescribe a través de la huella

⁸³⁷ De nuevo, esta escisión en dos nos remite a la condición del exiliado, que en el libro se vincula con la del prisionero.

⁸³⁸ Durante los años en los que Cuadra estuvo encarcelado, Juana Rosa Pita difundió la obra del poeta prisionero no solo a través de la publicación de sus libros en la editorial Solar sino dando a conocer internacionalmente la escritura de Cuadra; viajaría a Alemania en 1981, ofreciendo distintas conferencias en Nürnberg, Kassel, Hoffenheim, etc. Ese mismo año salió publicado en alemán el libro de Cuadra *Poemas en correspondencia (desde prisión)* como *Korrespondenz in Gedichten aus dem Gefängnis*, traducido por Franz Niedermayer, y en el volumen *Poetisch rebellieren* (editado por Ulrich O. Kriwet) fueron introducidos el poema de Cuadra “Encargo” y el de Pita “Nuevo Deuteronomio”. El traductor Niedermayer publicó también un ensayo sobre el poeta (“Angel Cuadra, eine cubanische Dichtertragödie”), incluido en el libro *Heimat un Frömmigkeit* (1981). Por su parte, Juana Rosa Pita, sacó a la luz en Solar *Homenaje a Ángel Cuadra*, recopilación de poesías y fragmentos en prosa de distintos intelectuales latinoamericanos y españoles (entre ellos, Heberto Padilla, Octavio Paz, Guillermo Sucre, Carlos Germán Belli, Enrique Gómez-Correa, Roberto Juarroz, Reinaldo Arenas o Ernesto Sábato) en defensa del escritor encarcelado, en cuyo prólogo (“Poesía y barbarie”) pone de relieve la importancia del hecho poético (como sostén, como fuerza de vida) frente a la “barbarie en la que vivía el poeta: “Te atreves a romper el círculo de tu condena, y estás aquí: estamos. De cara al horror, cantas y cantas” (Pita 1981: 9).

⁸³⁹ Este verso pertenece al verso final del primero de los tres sonetos que la autora incluyó en “Tríptico solidario” dedicado al poeta en *Homenaje a Ángel Cuadra*, y que fue escrito en la primavera de 1977 y recibido por el autor dos años después: “Tú en tu prisión, mi soledad transito / como una celda con

intertextual de César Vallejo⁸⁴⁰ –como también señalamos en el poemario de Pita– ese encuentro poético entre ambas voces que, en este caso, se trueca en desencuentro pues el “tú”, sin rostro, hecho de reflejos, tan solo es “un pedazo de poema / por el viento traído”, y la voz poética “un ancla clavada en el desierto”. La distancia entre ambos se hace manifiesta en los versos finales, donde el “yo” y el “tú”, “en verdad extranjeros”, se sitúan cada uno en su propio espacio: “yo por mi celda voy, tú por tu canto”, en respuesta directa a las palabras de la autora que abren el poema. Encontramos en esta composición, a diferencia de los poemas de Pita, un aire de desconsuelo ante el territorio “cáliz” de la poesía que ambas voces fundan, pues más allá del espacio de encuentro se impone la materialidad de la piedra: “porque hay cadenas y cadenas... y no se puede más / con tanto grillo” (18). Las dos espacialidades diferenciadas, del “yo” y el “tú” poéticos, se evidencian también en el soneto “Pacto”⁸⁴¹, donde se contraponen los versos “casa de transparencias es tu casa” con “muros tristes donde pasa / mi vida” (40).

El poema “Innominados”, por su parte, rescata la palabra del “tú” de *Las cartas y las horas*, ese “pan memorable” que va de “tu mano” a “mi mano” como una ofrenda; la voz poética, en busca de esa palabra “nuestra”, de ese encuentro, se dirige hacia un tiempo “que es nuestro... pero que gira dentro de otro”, hacia un espacio puramente verbal “en donde solo somos / un verso del Poema” (34).

Las dos voces poéticas se van aproximando a lo largo del poemario de Cuadra; en el poema “Tu reto”⁸⁴², el “yo” recibe desde su “celda oscura” el “alimento” del “tú”, la

mi pan bendito / –la muerte y la esperanza compañeras– / nutriendo tierra y mar con nuestro llanto. / Prisioneros de un sitio de banderas: / tú por tu celda vas, yo por mi canto” (Pita 1981: 103).

⁸⁴⁰ “A veces me pongo a mirar hacia afuera / y me saco los huesos de estas 4 paredes. / [...] Y me golpea / el verso de Vallejo / ‘hasta dónde son 4 estas paredes’” (18).

⁸⁴¹ El poema se abre con una cita del poema “Muros como lágrimas” de *Mar entre rejas*: “He tumbado los muros de mi casa / y ahora tiene cortinas transparente / Viniste a visitarme... / te pido que te quedes hasta siempre atizando los sueños” (40).

⁸⁴² El poema viene introducido por el verso de Juana Rosa Pita: “[...] Reto / al que intente dudar de nuestra cita / desde esta Navidad en el soneto” (42), del segundo soneto incluido en “Tríptico solidario” que Pita le dedica al escritor en *Homenaje a Ángel Cuadra* y que fue escrito en la primavera de 1977 y recibido por él dos años más tarde (Pita 1981: 104).

poesía, que lo traslada “desde la muerte casi al movimiento” (42). La complicidad y confabulación entre ambas voces –“cómplice tuyo en atizar los sueños” (40)– forja y posibilita este acercamiento e intercambio donde la voz poética –el prisionero– recibe y se alumbra del “tú”, de su palabra, de lo que nombra, única sobrevivencia posible desde su no-vida: “Hacia todas las cosas a las que tú acudes / yo tengo el ademán dispuesto. / Cuando nombras el pan, / las cartas, la ventana, el muro, / la cama angosta, / el lápiz con que te hablo / –hasta lo que mencionas y no existe–, / yo les saludo / como recibéndote en tu muda presencia, / y te acompaño en su descubrimiento” (44)⁸⁴³. Percibimos, nuevamente, esa potencialidad de la palabra donde nombrar se convierte en un acto de creación⁸⁴⁴, en un bautizo poético. De la misma manera, el poema “Tú en las cosas”⁸⁴⁵, nos muestra las “dos verdades” de las que está constituido el mundo del prisionero: la realidad de la celda –“la que aquí ejerzo a sorbos diarios”– y la realidad verbal –“el ámbito de tus hallazgos y rituales / que tus labios de música / distribuyen por anchas latitudes” (46). Nombrar se convierte en un acto creador por el que se da forma a un espacio particular, un universo nuevo, un espacio otro donde es posible el encuentro de las dos voces poéticas.

En el poema “Presencia”, el “yo” anuncia el alumbramiento que le ofrece el “tú” –la “miliciana de sol bajo tus tejas” del verso de *Mar entre rejas*–, pues el espacio carcelario, hecho de días de una existencia vacía, solo se transforma con la palabra que le llega del otro:

Los días se descuelgan en vanas estalactitas
 porque no es exactamente un túnel,
 pero sí una oquedad de la existencia
 donde todo lo inútil va rodando hacia el fondo.
 Aquí es así... y es más.

⁸⁴³ Este poema titulado “Confabulados” no incluye ningún exergo de la autora.

⁸⁴⁴ Nos situamos en conexión con la línea creacionista de Vicente Huidobro y su concepto del poeta como “pequeño Dios” creador.

⁸⁴⁵ Al igual que “Confabulados”, este poema no incluye ninguna cita de la autora.

Y no puede entenderse sino con nuestra carne⁸⁴⁶
metida en este hueco
[...]
“Miliciano del sol”
para custodiar “esencias”,
solo cuando tú vienes en la estrofa
se puebla de infinito
este “ínfimo rincón de las presencias
entre cuatro paredes”. (48)

De la misma manera, “Recompensa”⁸⁴⁷ contrapone la deshumanización del prisionero –hombre “mutilado de vida”–, que vive en una temporalidad sin matices –en un no-tiempo–, con el alimento de la palabra poética que el “tú” le ofrece, ese “pan” simbólico que le sobrevive:

Pero sucede
que le roban a uno pedazos y pedazos de camino
que no se restituyen como las ramas al árbol.
El resultado del despojo
es la mayor miseria:
la total expresión de la pobreza.

Mutilado de vida,
tan pobre como cero
era yo,
cuando un día me acercaste tu poema
para sobrevivirme desde ti hacia la vida,
como una cifra extra de mágico subsidio.
Vino en forma de pan, como tú dices;
como si sobre la mano me pusieran
tu limosna de cielo. (50)

En “Destino”⁸⁴⁸, el encuentro entre ambas voces parte de la antítesis entre el espacio carcelario –lúgubre, estático, doloroso– y el espacio bello y luminoso ofrecido por el

⁸⁴⁶ Ya nos referimos en el capítulo de Jorge Valls al uso del elemento carnal en la poesía carcelaria como símbolo de la deshumanización que sufre el hombre en prisión, reducido a puro objeto o fragmento. Asimismo también podemos vincular este verso con el de Miguel Hernández de su poema “El tren de los heridos”: “Para vivir, con un pedazo basta: / en un rincón de carne cabe un hombre” (Hernández 2004: 149).

⁸⁴⁷ “Recompensa” viene introducido por unos versos de “Carta confidencial a otro poeta II”: “...que quiere ser / pan memorable” (50).

⁸⁴⁸ El poema viene introducido por unas palabras de Juana Rosa Pita, extraídas seguramente de alguna de sus cartas, en las que muestra su concepción universalizadora de la poesía: “nuestras cartas y poemas,

“tú” poético a través de la palabra: “Ha tenido que ser este derrumbe, / este mal bajo mi nombre. / Ha tenido que ser este destino, / para que tú pudieras asomarte / a este pozo de angustia / y ofrecer tus poemas / como un dolor que se hace belleza / para el mundo” (56). En efecto, la experiencia carcelaria de la voz poética ha sido “necesaria” para que se haya producido el encuentro de ambas voces y para transfigurar ese dolor en canto lírico⁸⁴⁹.

Del mismo modo, en “Punto de partida”⁸⁵⁰, la palabra del otro se convierte en una “lámpara en lo oscuro” que alumbra y salva al prisionero de su aciaga circunstancia:

Cuando tú llegas como el milagro,
conducida por manos de un contacto de luz
y alzas tu lámpara en lo oscuro,
amanece.
Traes noticias de la vida.
En la estela de tus pasos van surgiendo caminos.
Ingenua como un pétalo en el viento,
anuncias un “tiempo de raíces”
para salvar a golpes de belleza
“la huérfana figura de los hombres”.

La lágrima del alba te sonríe.

Duende tú de palabras,
has traído el poema como espada de arcángel
que libera.
Para cumplir oráculos
he acudido a tu voz que llama
al otro lado del sueño. (58)

La composición “Escena repetida”⁸⁵¹ se centra en el contexto y circunstancia de un yo poético –también “desterrado” como en el poema “Deshora” de la autora que lo

y hasta nuestra relación, son, evidentemente, para todos. Somos poetas... no solo para crecer nosotros, sino para que crezcan los demás” (56).

⁸⁴⁹ Ya hicimos referencia al artículo de Susan Sontag que propone que el artista transforma el sufrimiento en materia creativa. Asimismo, señalamos también unas declaraciones de Mauricio Rosencof con respecto a los hombres que convirtieron su miseria en canto en el presidio.

⁸⁵⁰ Este poema viene introducido por unos versos de la autora correspondientes al poema “Deshora” de *Las cartas y las horas*: “Es tiempo de raíces: / es tiempo de ir de sol a lágrima / abrazando / la huérfana figura de los hombres” (58).

introduce— que mira la vida desde su celda sin tiempo —“Es un agua cerrada / cuyos círculos van avanzando hacia dentro”— y que percibe “que el mundo está partido, / que lo han cortado en dos”⁸⁵¹. La voz poética de esta composición se define como una “piedra en el centro de un charco” o “una torre aislada en lo alto de la noche”, y evoca intertextualmente la pieza teatral *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, reescribiendo también en este texto donde se aúnan dos voces, la figura de Segismundo y su conocido lamento:

(Ah, Segismundo, siento tu sombra
aquí como un demonio
que me toma en tu nombre.
Hablo tu palabra como propia;
repito tu monólogo
 que choca en las paredes
y regresa.
Dudo también la realidad
del sueño y la vigilia:
unas horas ajenas que no viví,
imágenes de otro mundo
 que me asoma a la angustia.
No hay más que este alto hueco con sombra,
donde el tiempo y el hombre se confunden.) (52)

El poema se construye como un palimpsesto donde confluyen distintas voces y distintas temporalidades y que representa el carácter cíclico de la circunstancia del presidio y del hombre prisionero:

Con letras de fuego azul se han escrito
estos nombres
sobre páginas del abismo.
Siempre alguien en la torre y las rejas,
con las mimas preguntas.
La mano de otros hombres

⁸⁵¹ Al igual que “Punto de partida”, “Escena repetida” también viene introducido por unos versos de la composición “Deshora” de Juana Rosa Pita: “desterrados del otro / (de un amor sin orillas) / desterrados del ser / (de una hermandad abierta) / todavía / desterrados del sueño (52).

⁸⁵² Ya hemos mencionado este vínculo entre exiliado y prisionero que se pone de manifiesto en el poemario de *Mar entre rejas* y que en este poema se muestra de manera explícita. Tanto el exiliado como el prisionero parten del fragmento o del vacío en que viven para construir en el poema esa “patria” necesaria que los completa.

lo han puesto siempre allí:
 “desterrado del ser”, como el oprobio esencial,
 “desterrado del otro”, que es privarlo de amor.
 Las razones que se desprenden
 como hojas del otro otoño,
 los motivos en turno sobre un escenario,
 el mismo o diferente,
 no importa:
 bajo el canto de las horas,
 bajo las altas noches del rocío,
 bajo la más desnuda soledad,
 señalado por un dedo que ordena...
 siempre ha estado un hombre allí
 parado en su destino,
 “desterrado del sueño”. (54)

2.6.4.3. Una relectura de la poética de la correspondencia de Juana Rosa Pita

La poética de la correspondencia desarrollada por Juana Rosa Pita en *Las cartas y las horas* y *Mar entre rejas* es proyectada en este poemario de Ángel Cuadra en las composiciones “El día de tu carta”, “Los poemas que nunca recibí”, “Eficacia policial”, “Respuesta a tu ‘Carta a mi isla’” y “Acuse de recibo”.

La identificación de la epístola con el poema vuelve a reflejarse en algunos versos de *Poemas en correspondencia (desde prisión)*: “Tu carta es el poema que trae el alba” (20) o, utilizando las propias palabras de Pita, “tus poemas / ‘el colmo de las cartas’” (24). La carta “potencial”, que nunca será recibida, se representa en la composición “El día de tu carta”⁸⁵³ como una epístola abortada, “paloma de mensaje” a la que “le quebraron las alas” los “gerifaltes” –en el poema de Juana Rosa Pita serían “oficiales / de un ídolo con dientes” (Pita 1977b: 38)– y cuya palabra “dentro del sobre / se asfixió”

⁸⁵³ El poema viene introducido por unos versos de la composición “Carta confidencial” de *Mar entre rejas*: “Esa carta que no recibirás / porque no tiene alas / para burlar los muros” (20).

(Cuadra 1979: 20). Asimismo, en “Tus poemas que nunca recibí”⁸⁵⁴, la voz poética imagina esas composiciones perdidas como ecos o “fantasmas de sonido”, “devorados por lobos en su marcha / por un bosque, / mensajeros de un alimento de alma / a dentelladas confiscado” (22). “Eficacia policial”, por su parte, con tono irónico, plantea que las figuras de autoridad, “con armas, con órdenes”, buscan en una casa rastros de un crimen verbal: “Y al fin dieron con el delito consumado / bajo tu nombre de distancia, / crimen epistolar perfecto: / “tus poemas, / ‘el colmo de las cartas’” (24).

Los días “fieros” de la prisión, “sin nombre”, “interminables” y “gemelos” (20) se convierten en días con nombre, días diáfanos, ante la llegada de una epístola o un poema de ese “tú” poético: “Viene el poema tuyo / como piedra de cielo / sobre la inmóvil agua: / me has salpicado el sueño / con un ‘rayo de luz desde los otros’” (32). En “Respuesta a tu ‘Carta a mi isla’”⁸⁵⁵, la epístola o el poema recibido es aprehendido internamente por el receptor, quien se apropia de la sustancia íntima y esencial del otro al igual que en el poema lo hace desde la apropiación verbal de la poética de la autora: “Amiga, / me has prestado tus pupilas dentro de un sobre, / para mirar la isla desde tu distancia. / [...] Amiga, / te completo la soledad que dices, / con esta otra / soledad del desarraigo” (26, 28)⁸⁵⁶. Existe una complementación entre las dos voces, una identificación existencial entre ambas experiencias (el desterrado dentro de su país, el prisionero, y el desterrado fuera del mismo, el exiliado) como destierros físicos y espirituales. El yo poético de la composición reescribe la apelación a la “isla” del poema “Carta a mi isla” –ahora “nuestra” isla “que amamos y nos duele”– que, en esta ocasión, es inaprensible no tanto por la distancia física sino por la sensación de extrañamiento

⁸⁵⁴ Esta composición viene introducida por unas palabras de Juana Rosa Pita que seguramente le escribiría en una de sus cartas: “Temo que no estés recibiendo mis cartas... una carta muy corta escrita a mano y acompañada por cuatro poemas

⁸⁵⁵ Poema introducido por los versos de “Carta a mi isla” de *Las cartas y las horas*: “Isla, / lejos de ti es cerca del punto / más sensible / de la herida del tiempo: / lejos de ti es la soledad concreta” (26).

⁸⁵⁶ El sujeto poético identifica su experiencia en el espacio carcelario con ese destierro al que aludía la voz poética de *Las cartas y las horas*; la prisión y el destierro se complementan como espacios “en tierra de nadie”, vaciados, sin sostén.

ante su nueva presencia: “Cuando volví a tus calles [...] / te busqué por rincones sabidos, / alcé las piedras de mis calles, / sin encontrarte el rastro” (28). El poema de Cuadra adquiere forma de epístola (aunque con dos receptores: la “amiga” y la “isla”) y finaliza con una postdata esperanzada: “P. D. / Esta noche, / al borde de las rejas, te confieso: / en la herida del tiempo donde duele la isla / había, bajo un cósmico milagro, / una motivación irrazonable / para seguirla amando” (30)⁸⁵⁷.

Por último, “Acuse de recibo” es otra de las composiciones en las que se perpetúa la poética de la correspondencia desarrollada por la autora en sus anteriores poemarios⁸⁵⁸ y donde el poema recibido representa nuevamente ese “rayo de luz” que salva al prisionero dentro del vínculo poético esencial que las dos voces establecen tanto en *Mar entre rejas* como en *Poemas en correspondencia (desde prisión)*:

Cuando la noche se extiende afuera
y se mojan las horas por el campo
tú no sabes cómo uno “se muere de existencia”,
contando sus latidos gota a gota.
Por donde nada viene,
mucho menos cruza el amor
en su siervo sagrado.
Se ha aprendido a morir en el pan diario
y ya de tanto ayer van las canas por dentro.
Puede decirse:
no amo, luego no soy;
o amo sin posibles,
que es todo el desamor del universo.
Viene el poema tuyo
como piedra de cielo
sobre la inmóvil agua:
me has salpicado el sueño
con un “rayo de luz desde los otros”. (32)

⁸⁵⁷ Ya hemos comentado que la autora le dedica un “Tríptico solidario” al autor en la recopilación *Homenaje a Ángel Cuadra*. Estos tres poemas vienen introducidos por la siguiente apelación “Ángel: tú y yo ¿seremos voces o tan solo la desgarrada voz de nuestra isla prometiéndose a aurora?” (Pita 1981: 101). En esa dedicatoria se pone de relieve nuevamente la presencia de la “isla” en la voz del yo poético que junto al “tú” conforma “nuestra isla”. Asimismo, el poema que Pura del Prado le dedica a Cuadra en ese mismo volumen viene introducido por la dedicatoria “Para Ángel y Juana Rosa, isla viva...”, palabras que ponen en evidencia la identificación del sujeto (en el exilio o en la prisión) con el espacio insular.

⁸⁵⁸ Este poema se abre con unos versos de “Carta final de relación” de *Las cartas y las horas*: “[...] y como todos moriré / de fatal desamor algún momento. / A menos que mi ser se desmesure / y sea desplazado / vía amor / como rayo de luz hacia los otros” (32).

3. CONCLUSIONES

A partir del análisis de las distintas obras literarias que hemos presentado y de las reflexiones teóricas planteadas en el primer capítulo de esta investigación, podríamos hablar de una tradición literaria carcelaria en Cuba, que se origina en el siglo XIX y que continuará en el siglo XX y XXI⁸⁵⁹. De este modo, podemos leer como un *continuum* el conjunto de los textos analizados, en los que, salvaguardando las distancias cronológicas, estilísticas y genéricas, las representaciones del espacio carcelario y sus diversas significaciones se aproximan y complementan. Hemos podido comprobar que existe un vínculo incuestionable entre el desarrollo e impulso de la literatura carcelaria cubana y los distintos gobiernos dictatoriales que han asolado la isla durante el siglo XX –Gerardo Machado (1929-1933), Fulgencio Batista (1952-1959) y Fidel Castro (a partir de 1959)–, que representarían, de cierto modo, la continuación del sistema colonial español, y que dotan a la historia de Cuba de una circularidad fatídica en la que se repiten de forma continuada episodios de violencia y represión⁸⁶⁰.

No creemos que exista, por tanto, una evolución en el desarrollo de este tipo de literatura a lo largo del siglo XX sino, más bien, diferentes aproximaciones literarias al fenómeno carcelario como sistema deformador y deshumanizado⁸⁶¹. Nuestro criterio de selección del corpus ha sido fundamentalmente estético y, aunque no hemos podido incluir un análisis detallado de muchas otras obras que forman parte de la literatura

⁸⁵⁹ Como hemos analizado en el capítulo introductorio, esta tradición literaria carcelaria de Cuba se inserta dentro de una tradición universal de literatura carcelaria y, específicamente, en una tradición propiamente latinoamericana.

⁸⁶⁰ Esta visión circular de la historia se reflejará principalmente en algunas obras de Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas.

⁸⁶¹ La única evolución que se manifiesta a lo largo del siglo XX es el cambio significativo en la categoría del escritor como preso político: si en la década de los años treinta el preso político representaba al intelectual “legitimado” para narrar al otro –al preso común que no tenía voz, que era invisible– y poseía una serie de privilegios dentro del espacio carcelario, a partir de 1959 su figura se degrada y pasa a un segundo plano y se integra en los planes de trabajo forzado.

carcelaria cubana⁸⁶², considero que nuestro repertorio mantiene una coherencia justificada. Hubiera sido esencial incluir en nuestro estudio la novela de Carlos Montenegro *Hombres sin mujer* (1938), pero la falta de estudios críticos acerca de su cuentística y su poesía carcelarias nos llevó a profundizar en estas obras como antecedentes esenciales de su literatura carcelaria posterior. En el caso de *Presidio Modelo* (1969) de Pablo de la Torriente Brau, a pesar de tratarse de una obra ampliamente atendida por la crítica, no existía un análisis exhaustivo sobre su complejidad, interdisciplinaridad e hibridación. También consideramos esencial el estudio del testimonio carcelario escrito por mujeres, debido al desconocimiento de estas obras y a la falta de atención crítica que han recibido. Asimismo, nos planteamos la necesidad de un acercamiento crítico –prácticamente inexistente– a la obra carcelaria de Jorge Valls, Juana Rosa Pita y Ángel Cuadra, publicada en el extranjero y desconocida por completo en la isla. Por otro lado, aunque la obra de Reinaldo Arenas ha tenido un gran impacto en la crítica, sin embargo su creación poética y, específicamente, los poemas carcelarios de los que nos ocupamos no han sido trabajados en profundidad.

Podríamos añadir un epílogo a esta literatura carcelaria cubana del siglo XX con el conjunto de obras que durante el siglo XXI perpetúan la tradición carcelaria en Cuba y en el que incluiríamos los libros de Agnieszka Hernández *San Lunes: panóptico en dos estaciones* (2009) –novela que pone en cuestionamiento la supuesta perfección del sistema panóptico carcelario⁸⁶³– y *Sol negro* (2010) –libro de cuentos “que refiere como género la perspectiva de *conversaciones en celdas y galeras*, es una colección de voces

⁸⁶² Entre ellas, la obra literaria carcelaria de Ernesto Díaz, Miguel Sales, Eloy Gutiérrez Menoyo, Ana Rodríguez, Luis Grave de Peralta Morell, Armando Valladares, etc.

⁸⁶³ La novela de Agnieszka Hernández también plantea la proyección del espacio carcelario panóptico en el espacio abierto de la ciudad como mecanismo de control social: “Fallaron con el Panóptico y ahora se les ocurrió un nuevo sistema de vigilancia... El Panóptico no terminó aquel día. El Panóptico, ahora, está en toda la ciudad. Hay cámaras de seguridad en todas las calles, controlan las llamadas telefónicas de una persona común [...] El Panóptico fracasó como proyecto físico y, sin embargo, los resultados obtenidos son aplicados actualmente como parte de las estructuras de poder” (Hernández 2009: 144, 148).

que narran desde el antes, el después, y el centro mismo de la prisión” (Hernández 2010: contraportada)⁸⁶⁴–; la novela testimonio de María Elena Cruz Varela *Dios en las cárceles de Cuba* (2001), donde se entrecruzan de manera coral distintas voces de “mujeres que lo arriesgaron todo, desde su corazón hasta la libertad” (Cruz Varela 2001: 7); el poemario de Roberto de Jesús Quiñones *Escrito desde la cárcel* (2001)⁸⁶⁵, los poemas carcelarios de Raúl Rivero incluidos en *Vidas y oficios. Los poemas de la cárcel* (2006)⁸⁶⁶; y las narraciones breves de Ángel Santiesteban en *Los hijos que nadie quiso* (2001) –en el que se incluyen los cuentos contextualizados en el presidio “La Puerca” y “La Perra”⁸⁶⁷– y en *Dichosos los que lloran* (2006), veinticinco relatos que nos muestran desde un estilo descarnado y una violencia verbal profunda el ambiente marginal y degradado de la prisión⁸⁶⁸.

El texto fundacional de la literatura carcelaria cubana, *El presidio político en Cuba* (1871) de José Martí, prefigura algunas de las cuestiones fundamentales que hemos abordado en las obras literarias carcelarias del siglo XX seleccionadas en nuestro estudio. Los textos literarios carcelarios propuestos preservan una calidad estética y

⁸⁶⁴ Agnieszka Hernández utiliza el espacio carcelario como materia literaria para la creación de obras ficcionales pero no parte de una experiencia carcelaria previa.

⁸⁶⁵ Este poemario fue escrito en la Prisión Provincial de Guantánamo y publicado por Vitral en 2001, editorial que pertenece al Obispado de Pinar del Río.

⁸⁶⁶ El autor aclara en una nota previa al poemario, “Clave”, la génesis del mismo: “Escribí estos poemas en la cárcel. Casi todos en una celda de castigo donde solo podía caminar seis pasos. Ese fue mi hogar durante un año. [...] Me propongo nada más que entregar, a quien se acerque al libro, un pasaporte neblinoso. Un documento que le permita entrar al universo que fundé entre la primavera de 2003 y el inviernillo cubano de 2004, cuando estaba seguro de que ese era el lugar donde me iba a buscar la muerte. [...] *Vidas y oficios* tiene una sección de poesía fantasma. Son las palabras que se perdieron. Los trazos, los proyectos de poemas que escondí y después no aparecieron. Los que escribí casi sin luz con mi letra irregular de reportero y luego no pude descifrar. En todos los espacios en blanco de esta edición yo sé que van a estar” (Rivero 2006: 7-8).

⁸⁶⁷ Estos dos relatos serían incluidos en su libro posterior *Dichosos los que lloran* (2006).

⁸⁶⁸ Estos relatos poseen una influencia directa de la obra carcelaria de Carlos Montenegro. El libro fue premio Casa de las Américas de cuento en 2006; el jurado señaló que se trataba de “relatos conmovedores que nacen del encierro, los miedos, las soledades, las frustraciones y la pérdida de valores humanos”. Carlos Espinosa señala que la escritura carcelaria de Santiesteban parte de su propia experiencia: a los diecisiete años cayó preso por “acompañar a la costa a sus hermanos, quienes intentaban salir clandestinamente del país” y cumplió catorce meses en La Cabaña por encubrimiento (<http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/unas-ficciones-reales-y-dolorosamente-incomodas-283231>). Como ya comentamos anteriormente, Ángel Santiesteban está cumpliendo una condena desde febrero de 2013 y actualmente se encuentra encarcelado en la prisión asentamiento de Lawton.

formal más allá del fin denunciatorio que pueda impulsar su escritura. El sistema deformador y desindividualizador que para los autores representa el presidio –ya sea de la década de los treinta como la de los setenta–, se perpetúa literariamente en diversas imágenes e intertextos asociados con el espacio carcelario y con el cuerpo del presidiario. *El Infierno* de Dante Alighieri y la representación de la cárcel como un inframundo poblado por seres deformados, grotescos o cadavéricos atravesarán la mayoría de las obras analizadas. La muerte, la putrefacción o la enfermedad se constituyen como ejes temáticos alrededor de los cuales gira el discurso carcelario. El cuerpo como lugar de enunciación –desde la experiencia física del presidio y la memoria corporal que esta presupone– nos sitúa en las distintas textualidades ante numerosas representaciones del prisionero vinculadas siempre a la desintegración o anulación del ser humano en la cárcel: cuerpo animal, cuerpo fragmentado, cuerpo herido, cuerpo desarticulado o alienado.

Al situar estas obras de literatura carcelaria dentro del contexto social y cultural del momento en que se originaron, nos encontramos con que muchas de ellas han formado parte de un margen o periferia literaria y han sido excluidas del canon de la historia de la literatura cubana; algunas han sido recuperadas posteriormente⁸⁶⁹, mientras que otras, aún hoy en día, son prácticamente desconocidas en Cuba⁸⁷⁰.

Si algo aúna al conjunto de estas obras de literatura carcelaria es su carácter de resistencia ante un poder carcelario que subyuga y deforma al individuo y ante un poder exterior que participa del mecanismo denigrante y aniquilador del sistema penitenciario.

⁸⁶⁹ A pesar de que los textos carcelarios de Carlos Montenegro circularon en numerosos medios periodísticos mientras guardaba prisión en el Castillo del Príncipe, la figura de este escritor fue por muchos años excluida de la historia de la literatura cubana y solo a partir de la década de los años 90 comenzó a recuperarse. La trayectoria de Pablo de la Torriente Brau realizó el camino inverso: *Presidio Modelo* no se publicó en Cuba hasta 1969, a pesar de que su autor lo finalizó en 1935; su escritura, sin embargo, se ha convertido en paradigma de la literatura revolucionaria y su obra ha sido enormemente difundida por la isla.

⁸⁷⁰ Es el caso de la obra de Jorge Valls, Ángel Cuadra y Reinaldo Arenas; y, en menor medida, la de Juana Rosa Pita.

Esta resistencia, en el caso de aquellos autores que desarrollan su obra dentro del presidio, se intensificará, pues debieron salvar numerosos obstáculos para que los textos llegaran a ser publicados y difundidos en el exterior y “resistir”, además, la censura y la falta de materiales para su desarrollo.

Nuestra aproximación a los textos de literatura carcelaria cubana ha partido de la conceptualización de “espacio carcelario” y de sus distintas significaciones, teniendo en cuenta las reflexiones y teorías de Michel Foucault, Erving Goffman, Jeremy Bentham, Giorgio Agamben o Roberto Esposito: espacio de desvío, espacio de apertura y cierre, espacio de poder o biopoder, espacio “total”. La doble espacialidad *dentro/fuera* que presupone el concepto de espacio carcelario nos ha permitido establecer tres categorías distintas para el estudio de la literatura carcelaria cubana:

- Literatura carcelaria *in-situ*: literatura desarrollada dentro del espacio carcelario durante el tiempo que el presidiario o la presidiaria cumple condena. Es el caso de las obras analizadas de Carlos Montenegro y Jorge Valls, y del poema “Voluntad de vivir manifestándose” de Reinaldo Arenas.
- Literatura carcelaria *ex-situ*: literatura desarrollada fuera de la prisión una vez que el presidiario o presidiaria ha salido en libertad. Es el caso de Pablo de la Torriente Brau, Ofelia Domínguez, Ángeles Caiñas y el poema “Leprosorio” de Reinaldo Arenas.
- Literatura carcelaria *trans-situ*: literatura desarrollada dentro o fuera de la prisión pero que transita entre estas dos espacialidades. Es el caso de la obra de Juana Rosa Pita y Ángel Cuadra.

Mientras que la literatura carcelaria *in-situ* suele tratarse de una literatura más íntima e introspectiva, centrada fundamentalmente en el contexto carcelario inmediato y donde

predominan los géneros breves –poesía o cuento– por su carácter de urgencia, la literatura carcelaria *ex-situ* posee un tono más reivindicativo y denunciatorio, y está asociada frecuentemente al género testimonial. La literatura *trans-situ*, por su parte, se fundamenta en el diálogo con el “otro” –situado en el otro extremo espacial– y en la incorporación de su poética y textos a los suyos propios.

La dicotomía espacial *dentro/fuera* propia de la prisión también ha sido reveladora en nuestro estudio para analizar la funcionalidad de las voces narrativas y poéticas utilizadas en los textos literarios seleccionados como aproximaciones posibles al fenómeno carcelario: si los testigos espectadores manifiestan su asombro ante la tragedia y horror que ven desde fuera –Pablo de la Torriente Brau, Ofelia Domínguez o Ángeles Caiñas–, las voces que se sitúan como sujetos activos de esa tragedia manifiestan desde dentro y descarnadamente su vivencia –Carlos Montenegro, Jorge Valls, Ángel Cuadra o Reinaldo Arenas–. Sin embargo, entre estos niveles internos y externos del discurso, también existen entrecruzamientos que nos acercan al espacio carcelario desde una perspectiva poliédrica y multiforme: por ejemplo, un personaje de Montenegro como el de “El beso” de *El Renuevo y otros cuentos*, preso común, se convierte, al mismo tiempo, en observador externo de la historia de un compañero tuberculoso al que visitan unos familiares; asimismo, la voz poética de “Leprosorio” oscila entre una interioridad enajenada y un posicionamiento externo como testigo a través de la fórmula repetida “Yo he visto”.

Por último, podemos constatar que el concepto de “prisión” se muestra también en las distintas obras seleccionadas a través de diversos niveles simbólicos que amplían la visión del fenómeno carcelario y trascienden la realidad de la prisión como espacio físico:

- El espacio como prisión. Encontraremos en algunos de los textos analizados – con una mayor presencia en la obra de Reinaldo Arenas– la asimilación del espacio social exterior al espacio carcelario a través de la imagen de la “ciudad-prisión” o la “isla-prisión”. Las características de vigilancia, control, sometimiento se revierten a otros espacios ajenos al presidio como síntoma de sistemas dictatoriales y totalitarios.
- El cuerpo como prisión. El cuerpo femenino se presentará en los textos de literatura carcelaria escritos por mujeres –fundamentalmente en Ofelia Domínguez Navarro– como un espacio carcelario. Partiendo de la visión de las escritoras analizadas, la condición de ductilidad, sumisión y abnegación que predetermina socialmente el carácter de la mujer –y que esta, además, acepta– la convierten en presa de su propia corporalidad femenina no solo dentro sino también fuera del presidio.
- El lenguaje como prisión. La lengua también se verá contaminada por una connotación metafórica del espacio carcelario, pues, en ocasiones, la experiencia indecible de la cárcel convierten el lenguaje en una prisión. Pablo de la Torriente Brau transformará esta “indecibilidad” de la vivencia carcelaria en posibilidad para interactuar con otros lenguajes –el visual, el cinematográfico–, y, de este modo, aproximarse de una manera más sensible al hecho carcelario.

En conjunto, nuestra investigación sobre literatura carcelaria intenta esbozar futuros caminos de investigación que entronquen la tradición cubana con otras producciones literarias latinoamericanas donde la prisión o el encierro se han constituido como ejes articulares del discurso, bien como fruto de una experiencia concreta de encarcelamiento –por ejemplo, en el escritor mexicano José Revueltas–, bien como

consecuencia de un periodo específico en la historia política y cultural del país, en el caso de las dictaduras que asolaron el Cono Sur durante la década de los años setenta y ochenta del siglo XX y de las que emergió todo un repertorio de novelas, cuentos, testimonios, poemas y obras teatrales –Hernán Valdés, Jacobo Timmerman y Carlos Liscano fueron algunos de sus autores– *en y sobre* el espacio carcelario.

Como bien señalaba el autor alemán Heinrich Böll, “it may be that our century is the century of camps, of prisoners, and whoever has never been imprisoned, whether he boasts or is ashamed of his good or bad fortune –has been spared the experience of *the* century” (Carruthers 2009: 6)⁸⁷¹. Por este motivo, hemos considerado necesaria y esencial una profundización rigurosa y exhaustiva en la literatura carcelaria cubana, pues también en Cuba el siglo XX fue el siglo de las prisiones y los presidiarios, y la literatura, como necesidad de ese “nombrarlo todo” al que hacía referencia Alejo Carpentier en uno de sus ensayos de *Tientos y diferencias*, da fiel cuenta de ello: “Tenemos que nombrarlo todo –todo lo que nos define, envuelve y circunda– para situarlo en lo universal” (Carpentier 1966: 32).

⁸⁷¹ Esta misma idea viene recogida, como ya señalamos en el capítulo introductorio, en el estudio de Joël Kotek y Pierre Rigoulot *Le siècle des camps* (2000): “On pourrait raconter les XXe siècle en faisant l’histoire du système concentrationnaire. Guerres de libération cubaine et algérienne, répression coloniale en Afrique, révolution bolchevik, Seconde Guerre mondiale –de l’Indonésie aux États-Unis, en passant par la France de Vichy–, éclatement de la Yougoslavie, répression en Tchétchénie : les camps, dits de concentration, quoique recouvrant ici et là des réalités nono superposables, sont partout” (11).

4. BIBLIOGRAFÍA

Este apartado bibliográfico está dividido en dos secciones fundamentales: “Textos y crítica. Cárcel, literatura y encierro” y “Bibliografía general”. Su reducción en dos bloques se debe a la intención de facilitar la búsqueda de fuentes en la lectura global de la tesis doctoral.

4.1. TEXTOS Y CRÍTICA. CÁRCEL, LITERATURA Y ENCIERRO

Abreu, Lázaro J. *Sedientos de libertad*. Miami: Universal, 2009

Almendros, Néstor. “Néstor Almendros: ‘Quiero saber qué dirá Fidel de mí después de esta película’”, en *El País*, jueves 25 de febrero de 1988

Ana, Marcos. *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y la vida*. Barcelona: Umbriel Editores, 2007

Agamben, Giorgio. *Homo sacer. III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos, 2000

_____ *Homo sacer. I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 2003

_____ *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia: Pre-Textos, 2005

Aguirre, Mirta. “Una penitenciaría para mujeres”, en *Mediodía*, 15 de abril de 1937, p. 12

Alzugarat, Alfredo. *Trincheras de papel: dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2007

Antelme, Robert. *La especie humana*. Madrid: Arena Libros, 2001

- Araquistáin, Luis. *Cuentos de crimen y locura*. Madrid: Clan, 2006
- Arenas, Reinaldo. *Termina el desfile*. Barcelona; Caracas; México: Seix Barral, 1981
- _____. “Donde no hay furia y desgarró, no hay literatura” [Entrevista por Rita Virginia Molinero], en *Quimera*, No. 17, marzo 1982, pp. 19-23
- _____. *Persecución. Cinco piezas de teatro experimental*. Miami: Universal, 1986
- _____. *Voluntad de vivir manifestándose*. Madrid: Betania, 1989
- _____. *Leprosorio (Trilogía poética)*. Madrid: Betania, 1990a
- _____. *Viaje a La Habana*. Miami: Universal, 1990b
- _____. “Reinaldo Arenas: ‘Escribir es un acto de irreverencia’” [Entrevista por Armando Álvarez Bravo], en *El Nuevo Herald*, sábado 21 de abril de 1990c, pp. 1D, 5D
- _____. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 2008
- _____. *Necesidad de libertad*. Miami: Universal, 2001
- _____. *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*. Sevilla: Point de Lunettes, 2010
- Arguedas, José María. *El Sexto*. Lima: Horizonte, 1969
- Arráiz, Antonio. *Puros hombres*. Caracas: Monte Avila, 1974
- Aub, Max. *Diario de Djelfa*. Paiporta, Valencia: Denes, 1998
- _____. “Manuscrito cuervo”, en *Obras completas, Vol IV-B, Relatos II*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2006
- Azor, Ilena. “‘La Habana no existe. A veces pienso que la inventé’. Abilio Estévez, autor teatral”, en *Arrabal*, No. 7-8, 2010, pp. 111-117
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965

- Báez, Luis. *Memoria inédita. Conversaciones con Juan Marinello*. La Habana: Si-Mar, 1995
- Baeza Flores, Alberto. *Cuba. El laurel y la palma*. Miami: Universal, 1977
- Balandier, Franck. *Des poètes derrière les barreaux*. Paris: L'Harmattan, 2012
- Balmaseda, Francisco Javier. *Los confinados a Fernando Poo e Impresiones de un viaje a Guinea*. La Habana: Antonio Martín Lamy, 1899
- Bedoya, Francisco. *La Habana desaparecida*. La Habana: Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, 2008
- Bentham, Jeremy. *El Panóptico*. Madrid: La Piqueta, 1979
- Bernal Lumpuy. *Tras cautiverio, libertad*. Miami: s.n., 1992
- Bertot, Eladio. *Presidio*. Manzanillo: El Arte, 1936
- Beruvides, Esteban M. *Cuba y su presidio político*. Miami, 1994
- Bertot Cabrera, Eladio. *Presidio*. Manzanillo: Imprensa y Casa Editorial "El Arte", 1936
- Beverley, John. *Del Lazarillo al sandinismo estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature: Prisma Institute, 1987
- _____; Achugar, Hugo. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrative*. Lima; Pittsburgh: Latinoamericana Editores, 1992
- Bitar, Sergio. *Isla 10*. Santiago (Chile): Pehuén, 1987
- Blanqué, Andrea. "Escritura y Shoá: el texto como cicatriz", en *Dossier*, Año 5, No. 26, 2011, pp. 32-37
- Bourlatskaya, Maria V. *Soviet prison-camp literature: The structure of confinement* [Dissertation] UMI, 1999

- Bourne, Louis. "Huella de asombro y sufrimiento. La poesía de Jorge Valls", en *Encuentro*, Nos. 21-22, verano/otoño 2001, pp. 99-108
- Bravo Senties, Miguel. *Deportación a Fernando Poo*. Nueva York: Hallet & Breen, 1869
- Breytenbach, Breyten. *Las confesiones verdaderas de un terrorista albino*. Barcelona: Versal, 1986
- Brombert, Victor. *The Romantic Prison*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978
- Caballero, José. *UMAP: Una muerte a plazos*. Miami: Alexandria Library, 2008
- Caiñas, Ángeles. *Presidio Modelo. Prosa y versos*. La Habana: [s.n.], 1952
- _____. *Versos*. Concepción (Chile): Grupo Literario Internacional "Antorcha de Chile", 1965
- _____. *Desnudez*. New York: Editorial Mensaje, 1969
- Cairo Ballester, Ana. "El preso político Pablo de la Torriente Brau", en *Santiago*, No. 23, septiembre de 1976, pp. 65-99
- _____. *La Revolución del 30 en la narrativa y el testimonio cubanos*. La Habana: Letras Cubanas, 1993
- _____. "Un altivo Prometeo, escritor de *El presidio político en Cuba*", en *En un domingo de mucha luz. Cultura, historia y literatura españolas en la obra de José Martí*, Salamanca: Universidad, 1995, pp. 257-262
- _____. "La odisea para un grito de indignación", en Torriente Brau, Pablo. *Presidio Modelo*. La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2010
- Calzón, Frank. *Castro's Gulag: The Politics of Terror*. Washington: Council for Inter-American Security, 1979

- Camera d’Affitto, Isabella. “Prison Narratives: Autobiography and Fiction”, en Moor, Ed de, Ostle, Robin & Wild, Stefan (Eds.). *Writing the Self. Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature*. London: Saqi Books, 1997, pp. 148-156
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada, 1963
- Carpentier, Alejo. *Tientos y diferencias*. La Habana: Editorial Contemporáneos, 1966
- _____. *El acoso*. Barcelona: Bruguera, 1979
- _____. *Narrativa completa I*. Barcelona: RBA, 2006
- Carr Parúas, Fernando. *Cosas jocosas en poesía y prosa de la vida de José Z. Tallet*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2007
- Carreño, José. *Cuba. Literatura clandestina*. Miami: Universal, 1987
- _____. *50 testimonios urgentes*. Miami: Universal, 1987
- Carruthers, Susan L. *Cold War captives. Imprisonment, escape and brainwashing*. Berkeley: University of California Press, 2009
- Casaus, Víctor. *Pablo: con el filo de la hoja*. La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2007
- Castilla, Leopoldo. “Las cartas y las horas [Reseña]”, en *La estafeta literaria*, No. 327, 1 de enero de 1978, p. 3047
- Castro, Fidel. *La historia me absolverá*. La Habana: Editora Política, 1964
- Casuso, Teté. *Versos míos de la libreta tuya*. La Habana: Cultural, S.A., 1934
- _____. *Cuba y Castro*. Barcelona: Plaza&Janés, 1963
- Cate-Arries, Francie. *Culturas del exilio español entre las alambradas: literatura y memoria de los campos de concentración en Francia, 1939-1945*. Barcelona: Anthropos, 2012
- Czapski, Józef. *Proust contra la decadencia*. Madrid: Siruela, 2011
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Sial Ediciones, 2005

- Clemmer, Donald. *The Prison Community*. New York: Rinehart, 1958
- Cole, Elizabeth Anne. *Towards a Poetics of Russian Prison Literature: Writings on Prison by Dostoevsky, Chekhov and Solzhenitsyn* [Dissertation]. UMI, 1992
- Combinado del Este. Una cárcel pequeña tras otra grande* [Panfleto, Cuban Heritage Collection], Washington: Of Human Rights, 1991
- Con Gustavo Arcos en La Habana* [Panfleto, Cuban Heritage Collection], Washington: Of Human Rights, 1994
- Cordero Gómez, José Ignacio. *La obra literaria de Eduardo Zamacois* [Tesis doctoral]. Consultado en: <http://eprints.ucm.es/7895/1/T30240.pdf>
- Córdoba, Efrén. *El trabajo forzoso en Cuba. (Un recorrido amargo de la historia)*. Miami: Universal, 2001
- Coyné, André. *César Vallejo y su obra poética*. Lima: Editorial Letras Peruanas, 1957
- Cruz Varela, María Elena. *Dios en las cárceles de Cuba*. Miami: Universal, 2001
- Cuadra, Ángel. *Peldaño*. La Habana: [s.n.], 1959
- _____ *Impromptus*. Washington: Solar, 1977
- _____ *Tiempo de hombre*. Madrid: Hispanova de Ediciones, 1977
- _____ *Poemas en correspondencia (desde prisión)*. Washington; Miami: Solar, 1979
- _____ *Korrespondenz in Gedichten aus dem Gefängnis*. Kassel: Werkstatt-Verlag, 1981
- _____ *Esa tristeza que nos inunda*. Madrid: Playor, 1985
- _____ *La creación literaria en el presidio político cubano* [Panfleto, Cuban Heritage Collection]. Ediciones Memoria, 2001; *Círculo. Revista de Cultura*, Vol. XXX, 2001, pp. 141-152.
- Cuba: terror y muerte*. Miami: Agencia de Informaciones Periodísticas, 1964

Chazarra Montiel, Antonio. “*Mar entre rejas* [Reseña]”, en *La estafeta literaria*, 15 de diciembre de 1977, No. 326, p. 3029.

Chelala Aguilera, José. *Reacciones mentales, psíquicas y sexuales en nuestras prisiones*. La Habana: Editorial La República, 1941

_____. *Cinco ensayos sobre la vida sexual*. La Habana: Universidad de La Habana, 1959

D'Eaubonne, Françoise. *Les écrivains en cage*. Paris : André Balland, 1970

Davies, Ioan. *Writers in Prison*. Oxford and Cambridge: Basil Blackwell, 1990

De Carricarte, Arturo. *Martí en Isla de Pinos*. La Habana: Editorial América, 1923

De la Concepción Valdés, Gabriel. *Poesías completas*. Buenos Aires, México: Maucci; La Habana: José López Rodríguez, 1900

_____. *Poesías escogidas*. La Habana: Letras Cubanas, 2009

De la Concepción y Hernández, Pablo. *Prisioneros y deportados cubanos en la Guerra de Independencia, 1895-98*. La Habana: Imprenta P. Fernández y Ca., 1932

De Man, Paul. *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal, 2007

De Quirós, Beltrán. *Los unos, los otros y el seibo*. Miami: Universal, 1971

Dédeyan, Charles. *Stendhal. Captivé et Captif ou Le Mythe de la Prison*. Paris : Didier Erudition, 1998

Delbo, Charlotte. *Auschwitz et après. I. Aucun de nous ne reviendra*. Paris: Éditions de Minuit, 2013

Di Benedetto, Antonio. *Absurdos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004

Díaz, Jesús. “Una cárcel rodeada de agua”, en *Letras Libres*, No. 30, junio 2001, pp. 20-22

Díaz Rodríguez, Ernesto. *Un testimonio urgente*. Miami: Réplica, 1977

- _____ *La campana del alba*. Playor: Madrid, 1984 [Edición facsímil]
- _____ *Rehenes de Castro (Testimonio del presidio político de Cuba)*. Hialeah, Florida: Linden Lane Press, 1995
- Dolor infinito* [Panfleto, Cuban Heritage Collection]. La Habana: Departamento de Orientación Revolucionaria del Comité Central del PCC, 1974
- Domínguez Ávila, José. “El discurso testimonial y de ficción de Pablo de la Torriente Brau”, en Rodríguez Hernández, Elizabet (Compiladora). *Para ver las cosas extraordinarias*. La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2006, pp. 135-147
- Domínguez Navarro, Ofelia. *De 6 a 6: la vida en las prisiones cubanas*. México [s.n.], 1937
- _____ *50 años de una vida*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971
- Dostoievski, Fiódor M. *Memorias de la casa muerta*, Barcelona: Debolsillo, 2010
- _____ “Letter to Andrey (his brother)”. Consultado en <http://www.thestreetspirit.org/June2006/prison.htm>
- Draper, Susana. *Afterlives of Confinement. Spatial Transitions in Postdictatorship Latin America*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2012
- Duque de Estrada, Carlos. “Soy un fugitivo del Presidio Modelo”, en *Carteles*, 25 de febrero-1 de abril de 1934
- _____ *El penado 3120*. Guanabacoa: Editorial Duque de Estrada, 1941
- El Basri, Aïcha. *L’imaginaire carcéral de Jean Genet*. Paris : L’Harmattan, 1999
- Embade Neyra, José E. *El gran suicida (Apuntes de una época revolucionaria)*. La Habana: La Propagandista, 1934

Engel, Vicent (Ed.). *La littérature des camps: la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*. Louvain-la-Neuve : Les Lettres Romanes, 1995

Eltit, Diamela. "Mujeres que matan", en *Cárcel de mujeres*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000, pp. 9-13

España, Aristóteles. *Dawson*. Santiago de Chile: Bruguera-Documentos, 1985-1987

Espinosa Domínguez, Carlos. "Unas ficciones reales y dolorosamente incómodas", en *Cubaencuentro*, 22 de febrero de 2013. Consultado en: <http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/unas-ficciones-reales-y-dolorosamente-incomodas-283231>

Esposito, Roberto. *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires; Amorrortu, 2005

_____. *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires; Madrid: Amorrortu, 2006

_____. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder, 2009

Fabal, Gustavo. "Mis recuerdos de Pablo", en *Bohemia*, 17 de diciembre de 1971, p. 99

Ferris, José Luis. Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2002

Fiori, Giuseppe. *Vida de Antonio Gramsci*. Sassari: Edizioni della Sabbia; Verona: Edizioni Achab, 2002

Foncueva, José Antonio. *Escritos de José Antonio Foncueva*. Hernández Otero, Ricardo (Ed.), La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985

Fornet, Ambrosio. *Antología del cuento cubano contemporáneo*. México: Era, 1967

_____. *Tiene la palabra el camarada Roa. Entrevista*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 1976

- _____. “El ojo del poder”, entrevista a Michel Foucault, en Bentham, Jeremy.
El Panóptico. Madrid: La Piqueta, 1979
- _____. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1980
- _____. *La vida de los hombres infames: ensayos sobre desviación y dominación*. Madrid: La Piqueta: Endymion, 1990
- _____. *Los anormales. Curso del Collège de France (1974-1975)*. Madrid: Akal, 2001
- _____. *Historia de la sexualidad. Tomo 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2006
- _____. *El cuerpo utópico; Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva visión, 2010
- _____. *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós, 2010
- Franklin, H. Bruce. *Prison Literature in America: The Victim as Criminal and Artist*. Westport, CT: Lawrence Hill & Co., 1982
- Frayde, Martha. *Ecoute, Fidel*. Paris: Denoël, 1987
- Gabriele, John P. “Towards a Feminist Reality of Women’s Prison Literature: Lidia Falcón’s *En el infierno: ser mujer en las cárceles de España*”, en *Monographic Review. Revista Monográfica*, “Prison Literature”, Volume XI, 1995, pp. 94-109
- García Bárcena, Rafael. “105 días huyendo”, en *El Mundo*, 21 de mayo-4 de junio de 1931
- García de la Concha, Víctor; San José Lera, Javier (Eds.). *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*. Salamanca: Ediciones Universal: Junta de Castilla y León, Conserjería de Educación y Cultura, 1996
- García Pérez, Jorge Luis. *La vida en la prisión Kilo 8* [Panfleto, Cuban Heritage Collection]. Hialeah, Florida: Directorio Revolucionario Democrático Cubano, 1997

- García Ronda, Denia. "Humor vs. presidio", en Casaus, Víctor (Prólogo). *Pablo: 100 años después*. La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2001, pp. 234-241
- Gausmann, Angelika. *Deutschsprachige bildende Künstler im Internierungs- und Deportationslager Les Milles von 1939 bis 1942*. Paderborn: Ch. Möllmann, 1997
- Geel, María Carolina. *Cárcel de mujeres*. Santiago de Chile: Zigzag, 1956
- Gelfand, Elissa D. *Imagination in Confinement. Women's Writings from French prisons*. Ithaca: Cornell University Press, 1983
- Goffman, Erving. *Internados: Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires: Amorrortu, 1970
- Golendorf, Pierre. *7 años en Cuba*. Barcelona: Plaza&Janés, 1977
- González, Edelmira. *Estampas de la cárcel*. La Habana: Imprenta de Francisco Verdugo, 1939
- González Laureiro, Julio César. *La reforma penitenciaria. Arquitectura, filantropía y control social*. La Habana: Ciencias Sociales, 2005
- González-Llorente, José M. *Voces tras las rejas. Testimonios del presidio político actual en Cuba*. Miami: Instituto y Biblioteca de la Libertad, 2004
- Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. México: Ediciones Era, 1981-1986
- Guerra, Víctor. "Tortura, violencia y creatividad: Carlos Liscano, entre ritmo, palabra y objeto", en *Objetos Caídos. Revista Magíster en Psicología. Mención Teoría y Clínica Psicoanalítica*, octubre 2013. Consultado en: <http://www.objetoscaidos.cl/wp-content/uploads/2013/10/Victor-Guerra.-Tortura-violencia-y-creatividad..pdf>
- Guevara Sosa, Miguel et al. *La muerte se viste de verde. Escrito en las cárceles de Cuba*. Miami: Revista Ideal: APELCU, 1982

Gutiérrez, Mariela A. “La poética de Ángel Cuadra: Senderos de pasión patria”, en *Círculo: Revista de Cultura Panamericana* (CELJ), Vol. XXXIX, Fall 2010, pp. 141-153

Gutiérrez Menoyo, Eloy. *El radarista*. Madrid: Playor, 1985

Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004

Hampton, Warren (Ed.). *Ángel Cuadra: the poet in socialist Cuba*. Gainesville: University Press of Florida, 1994

_____. “La poesía de un prisionero”, en *Monographic Review. Revista Monográfica*, “Prison Literature”, Volume XI, 1995, pp. 199-206

Harlow, Barbara. *Resistance Literature*. New York and London: Methuen, 1987

_____. *Barred Women, Writing and Political Detention*. Hanover: University Press of New England, 1992

Henríquez Ureña, Camila. *Obras y Apuntes. Tomo II. La mujer*. La Habana: Editora Universitaria, 2011

Hernández, Agnieszka. *San Lunes. Panóptico en dos estaciones*. Habana: Caja China, 2009

_____. *Sol negro*. La Habana: Unión, 2010

Hernández, Miguel. *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*. Madrid: Cátedra, 2004

“Homenaje a Montenegro”, *Social*, noviembre 1928, p. 5

Hiriart, Rosario. *La última película*. Huelva: Artes Gráficas Girón, 1991

_____. *Prisionero político desconocido*. Madrid: Martínez del Olmo, 2006

_____. “Cuba, la Isla cárcel”, 2010. Consultado en <http://debates.1talk.net/t4541-cuba-la-isla-carcel-por-rosario-hiriart>

Howe, Adrian. *Punish and Critique. Towards a Feminist Analysis of Penalty*. London and New York: Routledge, 1994

Instituto Internacional de Cooperación y Solidaridad Cubana; Central Latinoamericana de Trabajadores. . *El presidio político en Cuba comunista. Testimonio*. Caracas: ICOSOCV Ediciones, 1982

It is Our Problem Too. The Women of the Prisoners of the Cuban Spring. También es nuestro problema. Las mujeres de los Prisioneros de la Primavera de Cuba [Panfleto, Cuban Heritage Collection]. Praga: International Committee for Democracy in Cuba

Izquierdo Quintana, Francisco. *Alegato en defensa de la soberanía nacional cubana y de los presos políticos* [Panfleto, Cuban Heritage Collection]

Jiménez, Luis A. “Cuerpo y contexto en *El presidio político en Cuba* de José Martí”, en *Monographic Review. Revista Monográfica*, “Prison Literature”, Volume XI, 1995, pp. 178-186

Kertész, Imre. *Sin destino*. Barcelona: Acantilado, 2006

Klengel, Susanne, “*La Prison* de Carlos Montenegro en París del 1946: Un texto carcelario cubano y los con/textos desconocidos de su traducción”, *Romanitas. Lenguas y literaturas romances*, San Juan, Puerto Rico, Vol. 3, No. 2, 2009, pp. 199-216.

Koestler. *Diálogo con la muerte. Un testamento español*. Madrid: Amaranto, 2004

Kotek, Joël; Rigoulot, Pierre. *Le siècle des camps*. Jean-Claude Lattès, 2000

La verdad sobre presidio político de mujeres en la Cuba castrista. Miami: Revista Ideal, 1986

Kriwet, Ulrich O. (Ed.). *Poetisch rebellieren. 1, Lesungen im Autoren-Cafe zu Kassel: 1978-1981*. Kassel: Werkstatt-Verlag, 1981

Larson, Doran. “Toward a Prison Poetics”, en *College Literature*, Summer 2010; pp. 143-167

- León, Emilio J. *Los hijos de las tinieblas*. Miami: Editorial SIBI, 1983
- _____ *El gigante de piedra*. Charlotte, N.C.: [E. León], 1990
- León, Julio A. *Poemas y cartas de los deportados cubanos en la isla de Fernando Poo*. Charlotte, N.C.: Julio Antonio León, 1976
- León Sánchez, José. *La isla de los hombres solos*. Barcelona: Novaro, 1971
- Levi, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: El Aleph, 2002
- _____ *La tregua*. Barcelona: El Aleph, 2002
- _____ *Si esto es un hombre*. Barcelona: El Aleph, 2007
- Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*. “La poesía en la cárcel”, No.61-63, 1973
- Liscano, Carlos. *El método y otros juguetes carcelarios*. Stockholm: Författares bokmaskin, 1987
- _____ *La mansión del tirano*. Montevideo: Arca, 1992
- _____ *El Informante y otros relatos*. Montevideo: Trilce, 1997
- _____ *El lenguaje de la soledad*. Montevideo: Cal y Canto, 2000
- _____ “Del caos a la literatura”, en *Biblioteca Uruguaya de psicoanálisis*, Vol. VII, 2007, pp. 234-244
- List, Jeff. “From “From hidden to (over-)exposed”: The grotesque and performing bodies of World War II nazi concentration camp prisoners. [Thesis], 2007
- López, Ambrosio Valentín. *De La Habana a Chafarinas*. La Habana: Galería Literaria, 1900
- “Los horrores del Presidio Modelo”, en *Carteles*, 17 de septiembre de 1933
- Los presos políticos en Cuba* [Panfleto, Cuban Heritage Collection]
- Los prisioneros de Castro* [Panfleto, Cuban Heritage Collection]

Los prisioneros políticos en Cuba. The Political Prisoners in Cuba [Panfleto, Cuban Heritage Collection]. Valladareskommitten, Suecia; Comité Pro Derechos Humanos, Madrid.

Luz. Revista del Presidio Nacional. Año I No.1, 1º de Mayo de 1928; Año I No.2, 1º de Junio de 1928; Año I No. 3, 1º de Julio de 1928; Año I No.4, 1º de Agosto de 1928; Año I No.5 1º de Septiembre de 1928.

Machover, Jacobo. *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*. València: Universitat de València, 2001

_____ *El libro negro del castrismo*. Miami: Universal, 2009

Maestri, Raúl. “Márgenes a Montenegro”, *Revista de Avance*, 15 de abril 1929, Vol. 4, No. 33, pp.104-107

Mancisidor, José. “Sobre un libro de Ofelia Domínguez Navarro”, en *Mediodía*, 20 de julio de 1937, p. 8

Manzoni, Celina. “Escritos con el cuerpo. Textos testimoniales de Martí”, en Martí, José. *El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995

Mañach, Jorge. “Diálogo sobre el año prosaico”, *Social*, enero 1929, p. 12, 61

Marín, Thelvia. *Condenados: del presidio a la vida (1976)*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1976

Marinello, Juan. *Poesía*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977

_____ *Cartas a Pepilla*. La Habana: Editora Política, 1989

Mario, José. “El Stadium”, en *Mundo Nuevo*, No. 36, junio de 1969, pp. 46-52

_____ “El Stadium”, en *Exilio. Revista de Humanidades*, Verano-Otoño de 1970, pp. 93-101

Martí, José. *El presidio político en Cuba. Rincón Martiano. Edición conmemorativa.*

La Habana, 1944

_____ *Obras completas. Volumen I.* La Habana: Editorial Lex, 1953

_____ *El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos.* Buenos Aires:

Editorial Biblos, 1995

_____ *Epistolario. Tomo I.* La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1993

_____ *Obras escogidas. Tomo II,* La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2000

Marturano, Jorge. *Vampiros en La Habana: discursos intelectuales, políticas de la cultura y narrativas de encierro en la República (1934-1958).* [Dissertation], 2006

Matos, Huber. *Cómo llegó la noche.* Barcelona: Tusquets, 2002

Medina, Waldo. *El Presidio que estorba.* La Habana: Lex, 1947

Miller, Quentin (ed.). *Prose and cons: essays on prison literature in the United States.*

North Carolina: MacFarland&Company, 2005

Miranda, Manuel María. *Memorias de un deportado.* La Habana: La Luz, 1903

Monographic Review. Revista Monográfica, "Prison Literature", Volume XI, 1995

Montaner, Carlos Alberto. *Perromundo.* Barcelona: Ediciones G.P., 1974

Montenegro, Carlos. "Flor mística", *Renacimiento. Revista del Presidio Nacional*, Año I, No.1, abril 1924, p.10

_____ "Canción familiar", *Renacimiento. Revista del Presidio Nacional*, Año I, No.2, junio 1924, p. 18

_____ "La Paradoja del Podador y del Árbol", *Renacimiento. Revista del Presidio Nacional*, Año II, No.4, marzo 1925, p.11

_____ "La Escopeta", *Social*, marzo 1925, volumen 10, No. 3., pp. 21, 48, 50, 64

_____“Poesías. Mi heredad. Yo he sido y soy marino”, *Social*, mayo 1925, Volumen 10, No.5, p. 28

_____“Hijo del mar”, *Revista de Avance*, 15 abril 1928, pp. 79-80, 102

_____“Yo autosemblanza del presidiario número 8962”, Suplemento Literario del *Diario de la Marina*, Año XCVI (29), 29 de enero 1928, p. 33

_____ *El Renuevo y otros cuentos*, La Habana: Ediciones Revista de Avance, 1929

_____“‘Suicidados’, ‘Fugados’ y Enterrados Vivos. Una serie sobre los horrores de ‘Cambray’”, *Carteles*, 17 de diciembre 1933-18 de febrero 1934

_____“El sinfin”, *Polémica*, mayo 1936, pp. 20-23

_____“El baile del guanajo”, *Mediodía*, agosto 1936, p. 7-10

_____ *La Prison*. Paris: Editions Pierre Seghers, 1946

_____ *Hombres sin mujer*, México: Editorial Oasis, 1981

_____ *Tres meses con las fuerzas de choque*, Sevilla: Espuela de Plata, 2006

_____“Montenegro”, *Social*, octubre de 1928, p. 5

Naief Yehya. “El encierro como liberación del imaginario perverso”, en *Letras Libres*, marzo 2013, p. 26

_____“Necesitamos muchos libros”, *Renacimiento. Revista del Presidio Nacional*, Año I, No.1, abril de 1924, p.1; Año I, No.2, junio de 1924, p.14

Nickel, Claudia. *Spanische Bürgerkriegsflüchtlinge in südfranzösischen Lagern*. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 2012

Niedermayer, Franz. “Angel Cuadra, eine cubanische Dichtertragödie”, en Miller, Arthur Maximilian; Bossle, Lothar. *Heimat und Frömmigkeit*. Würzburg: Naumann, 1981

- Norris, Anna. *L'écriture du défi. Textes carcéraux féminins du XIX et du XX siècles. Entre l'aiguille et la plume*. Birmingham, Alabama: Summa Publications, 2003
- Novás Calvo, Lino. "Carlos Montenegro *El Renuevo y otros cuentos*. El libro de la semana", en Suplemento Literarios del *Diario de la Marina*, Año XCVII (83), 24 de marzo 1929, p. II
- _____. "Hombres sin mujer", en *El Mundo*, 2 de mayo de 1939, p. 4
- "Nuestra Biblioteca", *Renacimiento. Revista del Presidio Nacional*, Año I, No.2, junio de 1924, p.33-34
- "Nuestra Biblioteca", *Renacimiento. Revista del Presidio Nacional*, Año II, No.4, marzo de 1925, p.33-34
- "Nuestra Biblioteca", *Luz. Revista del Presidio Nacional*, Año I, No.4, 1º agosto de 1928
- Núñez Alarcón, Alcides A. *La Guachipupa Tibia*. Madrid: Editorial Pliegos, 2006
- Of Human Rights*. January 1977, Fall 1977, Spring 1978, Spring 1979
- Ortiz, Fernando. "Para la reforma carcelaria", en *Mediodía*, 21 de marzo de 1938, p. 13
- Pareja Diezcanseco, Alfredo. *Hombres sin tiempo*. Buenos Aires: Losada, 1957
- Paz, Octavio. "Un poeta preso", en *Vuelta*, No. 56, julio de 1981, p.47
- Pedro, Valentín de. *Cuando en España estalló la paz. Galería de condenados tras la Guerra Civil: escritores, periodistas y políticos*. Sevilla: Renacimiento, 2014
- Perera, Hilda. *Plantado. En las prisiones de Castro*. Barcelona: Planeta, 1981
- Pérez, Janet; Pérez, Genaro J. "Prison Literature: Introduction", en *Monographic Review. Revista Monográfica*, Volume XI, 1995, pp. 9-25
- Pérez Díez-Argüelles, Nicolás. *Después del silencio. Entrevistas al padre franciscano Fray Miguel Ángel Loredó*. Miami: Universal, 1989
- Pérez Leal, Agustín. *Cuarto cuaderno o Libro de Siberia*. Valencia: Pre-Textos, 2001

- Pérez Téllez, Emma. *Poemas de la mujer del preso*. La Habana: Carasa y Cía., 1932
- _____ *Niña y el Viento de Mañana*. La Habana: P. Fernández y Cía., 1937
- _____ “Carta”, *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, 12 de febrero de 1938, XXXV: 6, p. 87
- Piñeyro, Enrique. *Vida y escritos de Juan Clemente Zenea*. Paris: Garnier Hermanos, 1901
- Pipet, Linda. *La notion d’indicible dans la littérature des camps de la mort*. Paris: L’Harmattan, 2000
- Pita, Juana Rosa. *Pan de sol*. Washington: Solar, 1976
- _____ *Las cartas y las horas*. Washington: Solar, 1977a
- _____ *Mar entre rejas*. Washington: Solar, 1977b
- _____ *Eurídice en la fuente*. Washington; Miami: Solar, 1979
- _____ *et al. Homenaje a Ángel Cuadra*. Miami: Solar, 1981
- _____ “Correspondencia lírica en la poesía cubana actual” [Conferencia], Washington, LASA, 3-6 de marzo de 1982
- _____ *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003
- Pita Rodríguez, Félix. “Gente de Hoy: Carlos Montenegro”, *Diario de la Marina*, 24 marzo 1929, p.II
- “Poesía encarcelada”, en *Correo de los Andes*, marzo-abril 1984, p. 75
- Political Imprisonment in Cuba. A Special Report from Amnesty International*. Washington: Cuban-American National Foundation, 1987
- “Prison poems. Cuba’s dissident poets”, en *Of Human Rights*, Fall 1977, pp. 15-20
- Prisons and Concentration Camps in Cuba* [Panfleto, Cuban Heritage Collection]. Valladareskomitten, Suecia; Comité Pro Derechos Humanos en Cuba, Madrid.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Bibliotex, 2001

- Pujals, Enrique J. *La obra narrativa de Carlos Montenegro*, Miami, Universal, 1980
- _____ *Vida y memorias de Carlos Montenegro*, Miami, Universal, 1988
- Renacimiento. Revista del Presidio Nacional*. Año I No.1, abril 1924; Año I No.2, junio 1924; Año II No. 4, marzo 1925
- Puyal, Alfonso. *Cinema y arte nuevo. La recepción filmica en la vanguardia española*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003
- Quintana, Ana. “La mujer en la Revolución”, en *Carteles*, 21 de enero-8 de abril de 1934
- Quiñones, Roberto de Jesús. *Escrito desde la cárcel*. Pinar del Río, Cuba: Ediciones Vitral, 2001
- Revueltas, José. *El apando*. México: Era, 1975
- Ripoll, Carlos. *La generación del 23 en Cuba y otros apuntes sobre el vanguardismo*. Nueva York: Las Américas Publishing Co., 1968
- _____ “Poetry and Protest”, en *World View*, Vol. XXVI, No. 3, 1982, pp. 5-6
- Rivero, Raúl. *Vidas y oficios. Los poemas de la cárcel*. Barcelona: Ediciones Península, 2006
- Roa, Raúl. “El ‘hombre’ Carlos Montenegro”, *Social*, julio 1929, pp.42, 88, 89
- _____ *Bufa subversiva*. La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2006
- Robles, Mireya. *Combinado del Este*. Xlibris Corporation, 2010
- Rodríguez, Amado J. *Cuba: Clamor del Silencio. Presidio Político Cubano. Testimonios*. Miami: Ediciones Memorias, 2005
- Rodríguez, Carlos Rafael. “La Habana necesita un Vivac humano”, en *Mediodía*, 25 de abril de 1937, p. 1

Rodríguez, Ana; Garvin, Glenn. *Diary of a survivor: nineteen years in a Cuban women's prison*. New York: St. Martin's Press, 1995

Rodríguez La O, Raúl. *Dolor infinito*. La Habana: Casa Editora Abril, 2007

Roig de Leuchsenring, Emilio. "Las injusticias de la justicia". *Carteles*, Vol. 12, No. 42, 14 octubre 1928, pp. 18, 36

_____ "El indulto a Montenegro", *Social*, julio de 1928, p. 3

_____ *Los monumentos nacionales de la República de Cuba. Vol. III. Fortalezas coloniales de La Habana*. La Habana: Junta Nacional de Arqueología y Etnología, 1960

Rojas, Rafael. "La claraboya del Morro", en *Letras Libres*, No. 171, marzo de 2013, p. 31

Ronet, Jorge. *La mueca de la paloma negra*. Madrid: Playor, 1987

Ros, Enrique. *La UMAP: el Gulag castrista*. Miami: Universal, 2004

Rosencof, Mauricio; Fernández Huidobro, Eleuterio. *Memorias del calabozo*, Navarra: Txalaparta, 1993

Rosencof, Mauricio. *Conversaciones con la alpargata*. Montevideo: Arca, 1985

_____ *Los caballos; El combate en el establo; El saco de Antonio*. Montevideo: Librusur, 1985

_____ *Y nuestros caballos serán blancos*. Montevideo: Arca, 1986

_____ "Literatura carcelaria", en *Casa de las Américas*, Vol 23, No. 61, marzo-abril 1987, pp. 12-25

Sabás Alomá, Mariblanca. "Una entrevista con Carlos Montenegro". *Carteles* Vol. XII, No. 39, 23 septiembre 1928, pp. 14, 45

_____ *Feminismo*. La Habana, Editorial Hermes, 1930

- Sade, Donatien Alphonse François, Marqués de. *Los 120 días de Sodoma*. México: Baal, 1960
- Sáinz, Gustavo. “La última entrevista con Revueltas”, en *Conversaciones con José Revueltas*. México: Universidad Veracruzana, 1977
- Sales, Miguel. *Desde las rejas*. Miami: Universal, 1976
- Salgado, María A. “Género sexual, experiencia carcelaria y discurso poético”, en *Monographic Review. Revista Monográfica*, “Prison Literature”, Volume XI, 1995, pp. 187-198
- Salu[v]et, Juan B. *Los deportados a Fernando Poo en 1869*. Matanzas: Imprenta Aurora del Yumuri, 1892
- Salvatore, Ricardo D.; Aguirre, Carlos (Eds.). *The birth of the penitentiary in Latin America: essays on criminology, prison reform and social control, 1830-1940*. Austin: University of Texas Press, Institute of Latin American Studies, 1996
- Sánchez Arango, Aureliano. “Hombres-fardos”, en *Carteles*, 15 de abril de 1934
- Sánchez Ossorio, Humberto. “El Castillo de Atarés”, en *Bohemia*, 29 de octubre 1933, Año 25, No. 37, pp. 34-37, 60
- Sánchez Zapatero, Javier. *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*. Mataró, Barcelona: Montesinos, 2010
- Santiesteban, Ángel. *Los hijos que nadie quiso*. La Habana: Letras Cubanas, 2001
- _____. *Dichosos los que lloran*. La Habana: Casa de las Américas, 2006
- Saumell, Rafael. “El otro testimonio: Literatura carcelaria en América Latina”, en *Revista Iberoamericana*, No. 59, 1993, pp. 497-507
- _____. *El testigo problemático: Narrativa carcelaria en Cuba*. [Dissertation], 1994

_____“El testigo problemático; narrativa carcelaria en Cuba”, en *Monographic Review. Revista Monográfica*, “Prison Literature”, Volume XI, 1995, pp. 207-219

_____“Cuba: narraciones entre hierros”, en *La Habana Elegante*, No. 10, Verano de 2000. Consultado en: <http://www.habanaelegante.com/Summer2000/Cafe.htm>

_____“1902-1959: Más narraciones entre hierros”, en *Encuentro de la cultura*, No. 20, primavera 2001, pp. 176-185

_____ *En Cuba todo el mundo canta: (memorias noveladas de un ex preso político)*. Madrid: Editorial Betania, 2008

_____ *La cárcel letrada. Narrativa cubana carcelaria*. Madrid: Editorial Betania, 2012

Scheffler, Judith A. *Wall Tappings. An International Anthology of Women's Prison Writings 200 to the present*. New York: The Feminist Press, 2002

Semprún, Jorge. *El largo viaje*. Barcelona: Seix Barral, 1981

_____ *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets, 2013

Sellan, Sabine. *L'écriture concentrationnaire ou la poétique de la résistance*. Paris : Publibook, 2008

Sender, Ramón J. (Prólogo). *Escrito en Cuba. 5 poetas disidentes*. Madrid: Biblioteca cubana contemporánea, 1979

Seoane, Juan. *Hombres y rejas*. Lima: Editorial Galaxia, 1977

Serge, Victor. *Men in Prison*. London: Writers and Readers Publishing, 1977

Sifredo y Llópiz, Hipólito. *Los mártires cubanos en 1869: la más exacta narración de las penalidades y martirios de los 250 deportados políticos a Fernando Poo primeras*

víctimas propiciatorias de la insurrección de Cuba en La Habana. La Habana: La Prensa de R. M. Dávila, 1893

“Silencio de Mediodía”, *Mediodía*, Año 1, No. 4, diciembre 1936

Simón, Paula. *Las escrituras de las alambradas. Exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012

Solzhenitsyn, Aleksandr. *Un día en la vida de Ivan Denisovich*. Barcelona: Herder, 1963

_____. *Archipiélago Gulag. 1918-1956*. Barcelona: Plaza & Janés, 1974

Stoner, Lynn. *De la casa a la calle. El movimiento cubano de la mujer en favor de la reforma legal (1898-1940)* [Traducción de *From the House to the Streets*]. Madrid: Colibrí, 2003

Superación. Revista de la Prisión de La Habana. Años 1954-1957

Tamayo, Caridad. *Hombres sin mujer y mujeres sin hombre. Tanteos al universo carcelario en la novela hispanoamericana*. La Habana: Letras Cubanas, 2005

Tauzin-Castellanos, Isabelle (Ed.). *Prisons d'Amérique Latine: du réel à la métaphore de l'enfermement*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2009

Teitelboim, Volodia. *La semilla en la arena*. Santiago de Chile: Austral, 1957

“The Boniato Massacre: what really happened?”, en *Of Human Rights*, January 1977, pp. 15-16

“The Yellow Uniforms of Cuba”, en *Of Human Rights*, Fall 1977, pp. 10-11

Timerman, Jacobo. *Preso sin nombre, celda sin número*. Nueva York: Random, 1981

Torriente Brau, Pablo de la. “105 días preso”, en *El Mundo*, 26 de abril-8 de mayo de 1931.

_____“La isla de los 500 asesinatos”, en *Ahora*, 8-24 de enero de 1934

_____ *La isla de los 500 asesinatos*. La Habana: Ediciones Nuevo Mundo, 1962

_____ *Cartas cruzadas*. La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2004

_____ *Un solo Pablo. Antología de cuentos*. La Habana: Letras Cubanas, 2005

_____ *Testimonios y reportajes*. La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2009

_____ *Presidio Modelo*. La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2010

“Una visita a Montenegro”, *Revista de Avance*, Vol 4, No. 32, 15 de marzo de 1929, p. 92

Torriente Urdinavia, Loló de la. “Un libro de mujer”, en *El Nacional*, México D.F., 17 de agosto de 1937, pp.3-4

Valdés, Hernán. *Tejas verdes: diario de un campo de concentración en Chile*. Barcelona: Ariel, 1974

Valdés, Zoe. *Antología de la poesía cubana censurada*. Madrid: Fnac, 2003

Valdés Ynfante, Emilio. *Cubanos en Fernando Poo. Horrores de la dominación española*. La Habana: El Fígaro, 1898

Valladares, Armando. *Desde mi silla de ruedas*. Coral Gables, Florida: Interbooks, 1976

_____ *El corazón con que vivo. Nuevos poemas y relatos “desde mi silla de ruedas”*. Miami: Universal, 1980

- _____ *Armando Valladares: prisionero de Castro*. Barcelona: Planeta: Instituto de Estudios Económicos, 1982
- _____ *Cavernas del silencio*. Madrid: Playor, 1983
- _____ *Contra toda esperanza*. Barcelona: Plaza & Janés, 1985
- Vallejo, César. *Trilce* (Edición de Julio Ortega). Madrid: Cátedra, 1991
- Valls, Jorge. *Los perros jíbaros*. En *Tribu*, Volumen 1, No. 1-2, Union City, N. J.: Instituto de Estudios Políticos José Antonio Echeverría, 1983
- _____ *Donde estoy no hay luz y está enrejado*. Miami: Ediciones Hispamerican Books, 1984a
- _____ *Donde estoy no hay luz y está enrejado. Where I am there is no light and it is barred. Où je suis il n'y a pas de lumière mais un grillage*. Madrid: Playor, 1984b
- _____ "Poems", en *Index on Censorship*, No. 6, 1984, pp. 10-11
- _____ *A la paloma nocturna de mis soledades. Hojarasca y otros poemas*. Miami: Editorial SIBI, 1984
- _____ "Jorge Valls: five poems translated by James Maraniss", en *The American Poetry Review*, Vol. 15, No. 3, May/June 1986, p. 29
- _____ *Coloquio del azogamiento*. Miami: Saeta Ediciones, 1989a
- _____ *Il nous restait la foi dans les prisons de Castro*. Paris: Socéval Éditions du Moustier. 1989
- _____ *Filo, contrafilo y punta (ensayos, discursos, papeles de trabajos)*. Miami: Saeta Ediciones, 1991
- _____ *Viaje al país de los elefantes* [Panfleto, Cuban Heritage Collection], 1994
- _____ "Interview with Jorge Valls" [Video]. Consultado en: <http://merrick.library.miami.edu/streaming/botifollvideo.php?interview=chc521200006>

- Varcárcel, Gustavo. *La prisión*. Lima: Fondo Popular, 1964
- Venclova, Tomas. “Prison as Communicative Phenomenon: The Literature of Gulag”, en *Comparative Civilizations Review*, Spring 1979, pp. 65-73
- Viera, Félix Luis. *Un ciervo herido*. San Juan (Puerto Rico): Plaza Mayor, 2002
- Wilde, Oscar. *De Profundis; La balada de la cárcel de Reading y otros escritos carcelarios*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005
- Yong, Armando (Recopilador). *Ecos de las prisiones de Castro*. Miami: Hispamerican Books, 1985
- Zacarías Tallet, José. *Poesía y prosa*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979
- Zamacois, Eduardo. *Los vivos muertos*. Buenos Aires: Editorial Tor-S.R.L., 1948
- Zayas Bazán, Rogerio. *El Presidio Modelo*. La Habana [s.n.], 1928
- Zenea, Juan Clemente. *Álbum de un moribundo*. México: J. Neve y Comp., 1871
- Zubizarreta, Armando F. “La cárcel”, en Flores, Ángel (Dir.). *Aproximaciones a César Vallejo*. New York: Las Américas, 1971, pp. 295-301

4.2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Abreu, Juan. *Libro de las exhortaciones al amor*. Madrid: Playor, 1985
- _____. *A la sombra del mar*. Barcelona: Casiopea, 1998
- Aguilar, Teresa. *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro, 2013
- Aínsa, Fernando. “Islas del ensueño y de la memoria”, en *Casa de las Américas*, Año XXXIV, No. 193, octubre-diciembre 1993, pp. 66-72
- Alighieri, Dante. *Comedia. Infierno*. Barcelona: Seix Barral, 2004

- Almendros, Néstor; Jiménez-Leal, Orlando. *Conducta impropia*. Madrid: Playor, 1984
- _____; Ulla, Jorge. *Nobody listened. Nadie escuchaba* [Película], 1987
- Álvarez-Tabío, Emma. *Invención de La Habana*. Barcelona: Casiopea, 2000
- Añón, Valeria. “La tematización de la memoria en las crónicas mestizas: a propósito de las obras históricas de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl y el Inca Garcilaso de la Vega”, en Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2001
- Botta, Sergio; Battcock (Eds.). *La construcción de la memoria en Mesamérica y Andes: contribuciones desde la antropología, la historia y la historia de las religiones*. México: Destiempos, 2014
- Arcos, Jorge Luis. *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento*. La Habana: Unión, 2003
- Arriaga Flórez, Mercedes. “Epistolarios en Italia: un punto de vista teórico sobre un género femenino”, en *Epístola i literatura*. Alacant; València: Denes, 2004
- Arrufat, Anton. *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana: Unión, 2012
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1990
- Barquet, Jesús. “Función del mito en los *Viajes de Penélope* de Juana Rosa Pita”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LVI, julio-diciembre 1990, Nos. 152-153, pp. 1269-1283
- _____. *Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield*. La Habana: Unión, 1999
- Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*. México D.F.: Siglo XXI, 1993
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989

- Bokova, Jana. *Havana* [Película], 1990
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995
- _____; Wacquant, Loïc J. D. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.
- Birkenmaier, Anke; Whitfiels, Esther (Eds.). *Havana beyond the ruins*. Durham, NC: Duke University Press, 2011
- Bordao, Rafael. *La sátira, la ironía y el carnaval literario en Leprosorio (Trilogía poética) de Reinaldo Arenas*. [Dissertation], UMI, 2000
- Broda, Martine. *El amor al nombre. Ensayo sobre el lirismo y la lírica amorosa*. Madrid: Losada, 2006
- Cabrera Infante, Guillermo. *Así en la paz como en la guerra*. Barcelona: La Montaña Mágica, 1974
- _____. *Vista del amanecer en el trópico*. Barcelona: Mondadori, 1987
- _____. *Mea Cuba*. Madrid: Alfaguara, 1999
- Campuzano, Luisa. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios. Escritoras cubanas (s. XIII-XXI)*. La Habana: Unión, 2010
- Casal, Lourdes. *El caso Padilla. Literatura y revolución en Cuba. Documentos*. Miami: Universal; New York: Nueva Atlántida, 1971
- Casamayor-Cisneros, Odette. “¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa? Respuestas disímiles desde la isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela”, en *Cuban Studies*, Vol. 32, No. 2, 2004

-
- _____. *Utopía, distopía e ingravidez. Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2013, pp. 63-103
- Castro, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. Buenos Aires: Papel y Tinta, 1965
- Castro Morales, Belén. “El ensayo hispanoamericano del siglo XX. Un panorama posible”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 2008, pp. 805-852
- Corneille, Marie Clémire. *Littérature et société à Cuba : L’affaire Padilla (1961-2000)*. Lille : ANRT, 2006
- Cranny-Francis, Anne. *The body in the text*. Carlton South, Victoria: Melbourne University Press, 1995
- Davies, Catherine. *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*. London; New Jersey: Zed Books, 1997
- Domínguez, Vicente. *El dolor. Los nervios culturales del sufrimiento. Ensayos de cine, filosofía y literatura*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón; EdiUno. Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2006
- Dopico Black, Georgina. “The Limits of Expression: Intellectual Freedom in Postrevolutionary Cuba”, en *Cuban Studies*, No. 19, 1989, pp. 107-142
- Esteban, Ángel (Ed.). *Madrid habanece. Cuba y España en el punto de mira transatlántico*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2011
- Estévez, Abilio. “Un fantasma llamado Virgilio Piñera”, en *República de las Letras. Revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, No. 114, 2009, pp. 30-37
- Ette, Ottmar (Ed.). *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992

_____ *Literatura en movimiento. Espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008

Fernández Robaina, Tomás. *Misa para un ángel*. La Habana: Unión, 2010

Fernández Ruiz, Beatriz. *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Universitat de València, 2004

Fornet, Ambrosio. *Narrar la nación*. La Habana: Letras Cubanas, 2009

Fowler, Víctor. *La maldición. Una historia del placer como conquista*. La Habana: Letras Cubanas, 1998

Foucart, Claude *et al.* *La douler: beauté ou laideur*. Lleida: Editions de la Universitat de Lleida, 2005

González Peraza, Carlos. *Machado. Crímenes y horrores de un régimen*. La Habana: Cultural, 1933

Gallardo Saborido, Emilio José. *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus 1989

González Bolaños, Aimée. *Poesía insular de signo infinito. Una lectura de poetas cubanas de la diáspora*. Madrid: Betania, 2008

González Pagés, Julio César. *En busca de un espacio: Historia de mujeres en Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2003

Guerrero, Javier; Bouzaglo, Nathalia. *Excesos del cuerpo: ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009

_____ *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2015

- Guillén, Claudio. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995
- Guillén, Jorge. *Cántico*. Barcelona: Seix Barral, 1984
- Huyssen, Andreas. *Present Past: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, California: Stanford University Press, 2003
- Johnson, Scott. *The case of the Cuban Poet Heberto Padilla*. New York: Gordon Press, 1977
- Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. *Diccionario de la literatura cubana*. Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1980
- Iznaga, Diana. *Presencia del testimonio en la literatura sobre las guerras por la independencia nacional (1868-1898)*. La Habana: Letras Cubanas, 1989
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2010
- Lázaro, Felipe. *Al pie de la memoria. Antología de poetas cubanos muertos en el exilio (1959-2002)*. Madrid: Betania, 2003
- Leiner, Marvin. *Sexual Politics in Cuba*. Boulder, Colorado; Oxford: Westview Press, 1994
- López Bueno, Begoña (Ed.). *La epístola. V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 2000
- Lumsden, Ian. *Machos, maricones and gays. Cuba and homosexuality*. Philadelphia: Temple University Press, 1996
- Mentor, Seymon. *Prose Fiction of the Cuban Revolution*. Austin; London: University of Texas Press, 1975

- Montero, Susana; Capote, Zaida (Coordinadoras). *Con el lente oblicuo. Aproximaciones cubanas a los estudios de género*. La Habana: Editorial de la Mujer: Instituto de Literatura y Lingüística, 1999
- Morán, Francisco. *La isla en su tinta. Antología de la poesía cubana*. Madrid: Verbum, 2001
- Moscoso, Javier. *Historia cultural del dolor*. Madrid: Taurus, 2011
- Müller, Erika. “Abilio Estévez, Virgilio Piñera y la claustrofobia: el espacio dramático y cerrado y la Isla”. En Reinstädler, Janett; Ette, Ottmar (Eds.), *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2000, pp. 143-152
- Navarro, Desiderio; Heras León, Eduardo (Eds.). *La política cultural del periodo revolucionario. Memoria y reflexión*. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios, 2007
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997
- Nuez, Iván de la. *La balsa perpetua*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998
- Olivares, Jorge. *Becoming Reinaldo Arenas*. Durham and London: Duke University Press, 2013
- Padilla, Heberto. *Fuera de juego*. La Habana: Unión, 1968
- _____. *Provocaciones*. Madrid: La gota de agua, 1973
- _____. *En mi país pastan los héroes*. Barcelona: Argos Vergara, 1981
- _____. *La mala memoria*. Barcelona: Plaza & Janés, 1989
- Paraíso, Isabel. “La teoría de la glosa (o «Carmen Regivm») en Rengifo y Caramuel”, en Garrido Gallardo, Miguel Ángel; Frechilla Díaz, Emilio (Eds.). *Teoría/Crítica. Homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*, Madrid: Instituto de Lengua Española, 2007, pp. 375-388

- Pera, Cristóbal. *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Madrid: Triacastela, 2006
- Pérez Firmat, Gustavo. *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Miami: Universal, 2000
- Perlonguer, Néstor. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos: Colihue, 1997
- Piñera, Virgilio. *Dos viejos pánicos*. La Habana: Casa de las Américas, 1968
- _____. *La carne de René*. Madrid: Alfaguara, 1985
- _____. *Pequeñas maniobras. Presiones y diamantes*. Madrid: Alfaguara, 1986
- _____. *Aire frío*. Madrid: Asociaciones de Directores de Escena, 1990
- _____. *La isla en peso*. La Habana: Unión, 2011
- Pogolotti, Graziella (Selección). *Polémicas culturales de los 60*. La Habana: Letras Cubanas, 2006
- Porcu, Johana, “Esthétique de la douleur: du laid de la violence au beau sacrificiel”, en Foucart, Claude *et al.*, *La douleur: beauté ou laideur*. Lleida: Editions de la Universitat de Lleida, 2005
- Prats, Delfín. *Lenguaje de mudos*. Madrid: El Puente, 1970
- Quiroga, José. *Cuban Palimpsests*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2005
- Pagés-Rangel, Roxana. *Del dominio público: itinerarios de la carta privada*. Amsterdam Atlanta, 1997
- Restany, Pierre. *El poder del arte. Hundertwasser. El pintor-rey con sus cinco pieles*. Köln: Taschen, 2003
- Rodríguez, Freddy Andrés. *Exil als Heterotopie*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008
- Rodríguez Acosta, Ofelia. *Apuntes de mi viaje a Isla de Pinos*. Habana: Montiel y Co., 1926

Rodríguez Carucci, Alberto. “Amalivacá en Cuba”, en *Cifra Nueva*, No. 15, enero-junio de 2002, pp. 73-82

Rodríguez Gutiérrez, Milena. “Contra Colón: la distopía en la poesía cubana del XIX y del XX”. En Mattalía, S; Celma Valero, M.P.; Alonso Rodríguez, P. (Eds.). *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2008, pp. 329-340

_____ *Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Poetas cubanas e hispanoamericanas*. Sevilla: Renacimiento, 2012

Rojas, Rafael. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006

_____ “El mar de los desterrados”, en *La Habana Elegante*, Fall-Winter 2009.

Consultado en: http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Dicha_Rojas.html

Scarry, Elaine. *The body in pain. The making and unmaking of the world*. New York: Oxford University Press, 1985

Said, Edward. “Recuerdo del invierno”, en *Punto de Vista*, vii, No. 22, diciembre 1984, pp. 3-7

Sierra Madero, Abel. *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana*. La Habana: Casa de las Américas, 2006

Sommer, Doris. “‘Not Just a Personal Story’: Women’s *Testimonios* and the Plural Self”, en Brodzki, Bella; Schenck, Celeste (Eds.). *Life/Lines. Theorizing women’s autobiography*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1988, pp. 107-130

Sontag, Susan. “El artista como sufridor ejemplar”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1984

_____ *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo, 2010

_____ *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Barcelona: Debolsillo, 2013

Soto, Francisco. *Conversación con Reinaldo Arenas*. Madrid: Betania, 1990

“Reinaldo Arenas’s Persecución: Extra-and Intertextual Links to Virgilio Piñera”, en *Latin American Theatre Review*, Vol. 34, No. 2, Spring 2001, pp. 39-54

Steiner, George. *La barbarie de la ignorancia* Barcelona: Muchnik, 1999.

_____ *En el castillo de Barba Azul: aproximación a un nuevo concepto de cultura*

Suquet, Mirta. “Rostros del VIH/SIDA en la literatura cubana: construcción de una identidad entre la sujeción y la oposición”, en Piney, Grace; Pancrazio, James J. (Eds.). *Cuba: arte y literatura en exilio*. Valencia: Legua Editorial, 2011

Valero, Roberto. *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Coral Gables: University of Miami, North South Center, 1991

_____ “Roberto Valero: Viviendo el ‘Leprosorio’: acerca de la poesía de Arenas”, en *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992

Young, Allen. *Gays under the Cuban Revolution*. San Francisco: Grey Fox Press, 1981

Vickroy, Laurie. “The Traumas of Unbelonging: Reinaldo Arena’s Recuperations of Cuba”, en *MELUS*, Vol. 30, No. 4, Winter 2005, pp. 109-128

Zayas, Manuel. *Seres extravagantes* [Película], 2004

5. SUMMARY

WRITING BETWEEN BARS: CUBAN PRISON LITERATURE IN THE XXTH CENTURY

5.1. Introduction

The present dissertation examines literary perspectives, as well as textual and extra textual mechanisms of the Cuban Prison Literature of the twentieth century. By the term “Prison Literature” I refer to the literary works that have been developed inside the prison space –physically *inside* of it– and to those that take as a focal point jail itself. In other words, literary works *about* imprisonment created in order to reminisce about a prison experience or to recreate it, and imagine it from the outside. Likewise, I discuss the political, social and cultural context of each of the different periods where the works presented are framed, as well as the metaphorical projection of the concept of “prison” in various significant levels (the island, the city, the body and the language).

Our corpus consists of a myriad Cuban intellectual works from the XXth century that we consider to be representative of the Cuban prison literary tradition, which dates back to the nineteenth century –mainly through the figure of José Martí and his poetic testimony *El presidio político en Cuba* (1871)– the same continues during the twenty-first century with writers as María Elena Cruz Varela, Roberto Jesús Quiñones, Raúl Rivero, Ángel Santiesteban and Agnieszka Hernández.

5.2. Objectives, structure and results

In the current research we seek to address the bond that the prison space has established with the literary phenomenon in the particular context of Cuba, to jointly and critically reflect about the textual possibilities that Prison Literature offers –taking into consideration the place where it emerges, its marginal and resistant status and its seeming “invisibility”–, as well as its specificity, considering that for many writers the prison rises as a writing generator space which induces writers to not only create but also muse about language, their pieces and literature in general.

Before delving into greater detail about Cuban prison literary texts of the XXth century, the origins and development of the present literature during the XIXth century will be explained. Similarly, an analysis of the prison buildings' history will be carried out; buildings as : Castillo de los Tres Reyes de El Morro, the Fortaleza de San Carlos de La Cabaña, the Castillo del Príncipe (La Habana) or the Presidio Modelo (Isla de Pinos). The purpose of the previous is to analyse the continuity between texts (despite the fact that contextual and political circumstances differ extremely) inside the “literary tradition” of Cuban imprisonment.

Having in mind these aspects of Cuban Prison Literature, our research tries to elaborate on the prison phenomenon from a wider perspective –through various literary genres: narrative, poetry and, even, theatre– by means of the work of eight canonical and marginal Cuban intellectuals. As discussed above, our approach is not exclusively political –although a historical contextualization of every period where this type of literature has taken place, along with the relations between intellectuality and power, has been indispensable. Further, the main aim of the dissertation is to reveal the particularity of prison literature – the different modalities it can take depending on the place where the literary work is created (inside or outside prison)–as well as the textual mechanisms (isotopic and dystopian) present in the selected works existing inside the

Cuban and universal prison literature tradition, and lastly to establish, as required, a dialogue with other artistic expressions such as painting, sculpture and photography.

Our working method has been determined based on the theoretical reflections of the concept of prison space – following work presented by Michel Foucault, Erving Goffman, Jeremy Bentham, Giorgio Agamben and Roberto Esposito– and on prison literature –Ioan Davies' essay *Writers in prison* (1990) and the monograph “Prison Literature”, published in 1995 (Volume XI, *Monographic Review*) by Janet Pérez and Genaro J. Pérez. These represent the basis to critically examine each of the works chosen for the corpus. To this end, the dissertation has been divided in two major sections. The first section consists on an introductory chapter entitled “La cárcel como espacio y como texto” (“The prison as space and text”). In the second section, “Itinerarios carcelarios en la literatura Cubana del siglo XX” (“Prison itineraries in Cuban prison literature in the XXth century”), we will examine in detail each selected text considering the historical and sociocultural circumstances where they were created through six subchapters: “La cárcel descarnada: Carlos Montenegro” (“The cruel prison: Carlos Montenegro”), “El deber del testigo: Pablo de la Torriente Brau” (“The duty of the witness: Pablo de la Torriente Brau”), “Un testimonio desde el margen: Ofelia Domínguez Navarro y Ángeles Caiñas” (“A Testimony from the margins: Ofelia Domínguez Navarro y Ángeles Caiñas”), “La letra que resiste: Reinaldo Arenas” (“The letter that resists: Reinaldo Arenas”), “La escritura herida de Jorge Valls” (“The wounded writing of Jorge Valls”) and lastly “La poesía como correspondencia: Juana Rosa Pita y Ángel Cuadra” (“Poetry as correspondence: Juana Rosa Pita y Ángel Cuadra”).

5.3. Conclusions

From the analysis of the literary works presented and the theoretical reflections made in the first chapter of this research, it is possible to refer to a prison literature tradition in Cuba –embedded in a universal tradition and in a Latinamerican tradition–, that has its origin in the XIXth century (with the works of Gabriel de la Concepción Valdés – known as “Plácido”–, Juan Clemente Zenea, José Martí and the Cuban deportees, Fernando Poo and Chafarinas–) which will continue in the XXth and XXIst centuries. Consequently, we can read as a *continuum* the set of analyzed texts, in which apart from the chronological, stylistic and generic differences, the representations of the prison space (as a place of death or as a sordid, degrading hell) and the prisoner (suffering a living death, whose body has been brought to naught) are closely related and complementary.

As it has been noticed an unquestionable link exists between the development and encouragement of Cuban prison literature and the different dictatorships that have devastated the island during the XXth century –Gerardo Machado (1929-1933), Fulgencio Batista (1952-1959) y Fidel Castro (from 1959)–, that depict, in some way, an extension of the Spanish colonial system, and provide a fateful circularity to the Cuban history in which episodes of violence and repression repeatedly appear.

For the above reason, we believe that there is no evolution in the development of prison literature during the XXth century, but rather different literary approaches to the prison phenomenon as a distorting and dehumanized system. Our selection criterion of the corpus has been basically aesthetic and, although we were not able to include a detailed analysis of other Cuban prison works, we consider our repertoire to have a proven coherence.

When placing the analyzed prison works inside the social and cultural context where they originated, we find that many of them have been part of a literary marginality or periphery that has undermined them from the canon of Cuban literature history; some of them have been subsequently recovered, while others are still practically unknown in Cuba.

If there is anything that brings together these prison works is their resistance against a prison power that subjugates and deforms the individual, and against an external power that takes part in the denigrating and destructive prison system. This resistance, in the case of the writers that developed their works inside prison, will be intensified, since they had to overcome significant obstacles to publish and spread their texts, as well as to endure censorship and lack of materials to develop their creative work.

The double spatiality *inside/outside* that presupposes the concept of prison space has also let us establish three categories to study Cuban prison literature: “*in-situ* literature” (developed inside prison), “*ex-situ* literature” (developed outside prison once the prisoner has been released) and “*trans-situ* literature” (referring to literature that exists and is created combining both inside and outside prison experiences).

Lastly, we have been able to confirm that the concept of prison is illustrated in the different selected works through an assortment of symbolic levels which widen the vision of the prison phenomenon and transcend the reality of jail as a physical space: space as a prison (the “prison-island” metaphor or the outer social space as a prison); body as a prison (in the case of feminine prison literature); and language as a prison (the “inexpressible” nature of the prison experience).